



EMILY COONAN (1885-1971)

September 16 - October 24, 1987
16 septembre au 24 octobre 1987

An exhibition organized by the Concordia Art Gallery
of Concordia University, Montréal, Québec, and
supported by a grant from the Museums Assistance
Programme, National Museums of Canada.

Exposition organisée par la Galerie d'art Concordia de
l'Université Concordia, Montréal (Québec) grâce au
Programme d'appui aux musées,
Musées nationaux du Canada.

Cover / Couverture

Visiting a Sick Friend, n.d.

oil on wood panel/huile sur panneau de bois

30 × 23

Mrs. Esther Handel, Montréal

Photography / Photographie

Pierre Charrier, Montréal

except for / sauf

Art Gallery of Hamilton 8, 21

Montreal Museum of Fine Arts /

Musée des beaux-arts de Montréal 6

Winnipeg Art Gallery 3

Design / Conception

Grauerholz + Delson

Typesetting / Composition

Adcomp

Printing / Impression

Dickson Lithographing

Printed in Canada / Imprimé au Canada

ISBN 2-920394-17-7

© Concordia Art Gallery / Galerie d'art Concordia, 1987

○ Concordia University / Université Concordia

EMILY COONAN (1885-1971)

CONCORDIA | GALERIE
ART D'ART
GALLERY | CONCORDIA

A C K N O W L E D G E M E N T S

On behalf of the Concordia Art Gallery I wish to express my gratitude to the many individuals who have contributed to our exhibition. We are most grateful to the lenders, both private individuals and public institutions who kindly made their works available and also assisted us in our research. The Coonan family have been most supportive and generous with their time, their energy and their pictures. We are indeed most appreciative of the National Museums of Canada, Museums Assistance Programme who funded the production of the exhibition and the catalogue. Their faith in our project to look at a 'new' figure in Canadian art history demonstrates an act of support that deserves our highest respect.

My personal gratitude and the appreciation of all of Coonan's admirers belongs to our curatorial assistant, Karen Antaki. Her diligent research, her determined tracking of the works and her important catalogue essay constitute a major contribution to Canadian art history of lasting value. To her, the staff of the Concordia Art Gallery, and everyone involved in this project, please accept my heartfelt thanks.

S.P.

This exhibition could not have been realized without the generosity and support of numerous individuals. I wish to extend my thanks to all those who kindly agreed to lend their works. I am especially indebted to the Coonan family, Miss Patricia Coonan, Mr. and Mrs. John Finn and Mr. Jim McArthur, for their constant cooperation and enthusiasm. I am grateful also to Mr. Martin Overland, who gave unstintingly of his time, and to Charles Hill, Curator of Canadian Art at the National Gallery of Canada, and Elaine Phillips, Archivist, for their helpfulness. My gratitude as well to Cynthia Wall, whose initial research has been extremely useful, and to the countless other individuals we have shared their knowledge and expertise.

I would personally like to thank David Liss, Stephen Robinson and Tony Albano at the Concordia Art Gallery for their indispensable assistance, and Jenny Calder-Lacroix, Administrative Assistant, for her unfailing support and generosity of spirit. My deepest gratitude however, is to Sandra Paikowsky, Curator of the Concordia Art Gallery, for allowing me the opportunity to pursue this project; her encouragement and sound advice have been truly invaluable.

K.A.

R E M E R C I E M E N T S

Au nom de la Galerie d'art Concordia, je tiens à exprimer ma gratitude aux personnes qui ont contribué à notre exposition. Nous sommes redevants aux prêteurs, particuliers et institutionnels, qui ont mis leurs oeuvres à notre disposition et nous ont aidé dans notre recherche. La famille Coonan nous a apporté son soutien en contribuant si généreusement de son temps, son dynamisme et ses tableaux. Nous sommes très sensibles à l'aide précieuse des Musées nationaux du Canada qui, par le truchement du programme d'assistance aux musées, ont subventionné la préparation et la production de l'exposition et du catalogue. Ils ont cru dans notre projet de scruter une «nouvelle» personnalité de l'histoire de l'art canadien et cette foi s'est traduite par un appui qui mérite notre plus grande considération.

Ma reconnaissance personnelle et l'appréciation de tous les admirateurs de Coonan sont acquises à notre assistante-conservatrice, Karen Antaki. Sa recherche diligente, son dépistage inlassable des oeuvres et son importante contribution au catalogue constituent un apport majeur qui s'inscrit en permanence dans l'histoire de l'art canadien. Je la prie, ainsi que le personnel de la Galerie d'art Concordia et tous ceux qui ont participé à ce projet, d'accepter mes remerciements les plus chaleureux.

S.P.

Cette exposition n'aurait pu être réalisée sans le généreux appui de nombreuses personnes. J'adresse d'abord mes remerciements à tous ceux qui ont accepté de prêter leurs oeuvres. J'ai une dette de reconnaissance particulière à l'endroit de la famille Coonan, Mlle Patricia Coonan, M. et Mme John Finn et M. Jim McArthur pour leur enthousiasme et leur coopération inlassable. Ma gratitude va aussi à M. Martin Overland qui n'a pas ménagé son temps et à M. Charles Hill, conservateur de l'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada ainsi qu'à Elaine Phillips, archiviste, pour leur assistance. Je suis également redevable à Cythia Wall, dont la recherche initiale a été extrêmement utile ainsi qu'aux nombreuses personnes qui ont partagé avec nous leur savoir et leur expertise.

Je remercie personnellement David Liss, Stephen Robinson et Tony Albano de la Galerie d'art Concordia pour leur aide indispensable et Jenny Calder-Lacroix, adjointe à l'administration, pour son appui constant et sa générosité d'esprit. Toutefois, ma plus profonde gratitude va à Sandra Paikowsky, conservatrice de la Galerie d'art Concordia, qui m'a fourni l'occasion d'entreprendre ce projet; son encouragement et ses judicieux conseils ont été vraiment inestimables.

K.A.

Emily Coonan, notwithstanding her training with William Brymner at Montreal, is yet another woman painter who has departed widely from academic lines. Nevertheless there is a charm about her work, naive and underdrawn as it may appear to be, that cannot be ignored. One thing, her art is unlike anyone else's, and in these days that is enough to give her distinction.

Newton MacTavish

The Fine Arts in Canada

MacTavish's concise description of Emily Coonan, written in 1925, encapsulates the essence of her painting. And it is these very qualities which have prompted this exhibition and the catalogue that accompanies it. This presentation is the first study of Coonan's career and rather than attempting to supply the answers, it prefers to pose the questions. Many mysteries remain to be solved: documented paintings have disappeared, archival records are hidden or lost. But most importantly, the inner life of the artist remains, as she wished it to be, unknown to the outside world. Nevertheless, it is the distinct personality of her painting as MacTavish described it over sixty years ago that now commands our renewed attention.

Emily Coonan's "departure from academic lines" is an important indication of the precociousness of her painting. Her knowledge of ideas recent to Montréal was stimulated by William Brymner, who like Maurice Cullen was aware of the "new" attitudes of Impressionism and Post-Impressionism. But both of these older artists were reluctant to abandon the entrenched values of naturalism for a more perceptual art. The art community of Montréal in the early decades of the 20th century would not forfeit its belief in the academic traditions of the Hague School

and Barbizon painting. This continued despite the occasional exhibitions of Impressionist work and those few lectures and articles which attempted to justify the existence of recent trends. The type of Impressionism, as it was practised by Brymner and Cullen on occasion, seems to have sufficiently influenced Coonan to follow the path they introduced.

Her early work is actually more reminiscent of British Impressionism, such as that of Harold Gilman or Gwen John. As one finds in British painting, the subject of Coonan's work remains a solid entity and its substance is enhanced by an objective attitude toward the structural elements in an ordered statement. As well, Coonan's work betrays an affinity with the intimist images and pictorial vocabulary of Bonnard, Vuillard and especially James Wilson Morrice. While she rarely attains his simplicity, Coonan demonstrates a particular sensitivity to Morrice's ability to impose good design on nature rather than searching for it in nature as did Brymner and Cullen. Her early interest in certain Post-Impressionist tendencies demonstrates an independence of spirit that was exceedingly rare in Montréal, let alone the rest of Canada. While her work could never be considered daring by European standards, its rejection of the 19th century emphasis on 'imaginative painting' implies a tentative appreciation of the values of early modernism.

It is the treatment, not the subject of Coonan's work that describes its singularity. MacTavish's comment that her work was "naive" and "underdrawn," yet charming, is one way to describe it, but perhaps it is a more positive appraisal than the words seem to suggest. The salient characteristics of Coonan's painting are her elegant touch and sensitivity. It is refreshingly free of the tendency in Canadian art, and one especially evident in the work of the Group of Seven and its associates,

toward stylization and a reliance on formulas. Her work is remarkably devoid of the heavy outline, determined gesture and thick surface so prevalent in Montréal until the late 1930's. Her preference for intimate scale, quiet mood and lyrical refinement betrays a modest ambition that relates more closely to the mood of turn-of-the-century painting in Britain and America than to that of Canada.

Coonan's concern for the visual excitement of the unobvious or the mundane, rather than for drama or the didactic, may appear to be "naive" in the context of the Group of Seven. But her respect for the appearance of uncelebrated people and places is not simply charming, but indicative of a belief in direct observation, unencumbered by sentiment or nostalgia. The specificity of the subject, whether it is a figure, an interior or a rural or urban landscape, derives from her general treatment of the particular. Yet the eloquence of the image is not secured at the expense of description and there is always the sense that the documentary still gently exists. If there is a limitation in Coonan's painting, it resides in its discretion and emotional restraint. But these same tendencies bestow on the work its strong visual unity.

Indeed Coonan's work is "unlike anyone else's" because of the qualities described here and perhaps even because of her moment in time. Although of similar age to several of the Group of Seven, she was somewhat older than their Montréal followers, the Beaver Hall Group with whom she has been linked. Although the latter shared her concern for the figure, her aesthetic orientation from its beginnings had little in common with their real interests in terms of either form or content. She did not share their large ambition nor their concern for the monumental. Interestingly, perhaps the one Montréal painter in whom she could

have found a kindred spirit was John Lyman. But by a twist of fate, Lyman had escaped Montréal for Europe during her important maturing years and he only returned home about the time that Coonan decided to withdraw from any active participation in the city's art community. Yet whatever her personal history, Coonan's painting has rare integrity and accomplishment and "that is enough to give her distinction."

Sandra Paikowsky

Curator

Concordia Art Gallery

To rediscover artists who have been relegated to obscurity by the passage of time is a doubly satisfying venture. Not only does such research extend the actual parameters of Canadian art history, it also reintroduces once popular artists to the public at large and ultimately allows these individuals the recognition that is rightfully theirs. Emily Coonan is one such 'lost' artist, whose disappearance from public view effectively excluded her, until now, from the retrospective art historical discourse. Produced during the early part of the twentieth century, her art exemplifies a generational and a very Canadian struggle with a newly discovered modernist aesthetic. Long after she had abandoned the artistic arena in Montréal, Coonan was still exploring the potentials of her craft and creating paintings which 'belonged to no school.'

The seriousness with which she approached her art was detected relatively early while she was still a student of William Brymner's at the Art Association School of Montréal. She was the recipient of several prizes as well as a two-year scholarship to continue her formal education at the A.A.M. Upon completion of her studies and after a short stay in Europe, she was awarded in 1914 the first Travelling Scholarship presented by the Trustees of the National Gallery of Canada. Two years later, she was the winner of a Special Prize offered by Montreal's Women's Art Society for Canadian Women Artists' Work.

Emily Coonan's exhibition record during the teens and the twenties is equally impressive; she showed regularly with the Royal Canadian Academy as well as in the annual Art Association Spring Exhibitions. Her paintings were consistently included in the Canadian National Exhibitions in Toronto and the National Gallery

often hung her work. Her canvas *Girl in Dotted Dress* (cat. #21) formed part of the British Empire Exhibition at Wembley, England in 1924.

Also significant was the fact that both she and Lilius Torrance Newton were the first women artists ever invited to exhibit with the Group of Seven. While this was a tremendous honour given the Group's association with 'avant-garde' art at the time, it is nevertheless decidedly curious in retrospect. Unlike other women artists, Emily Coonan's work had practically no affinities with the clamouring vocabulary employed by the Group of Seven. Although her later content was almost exclusively the Québec landscape, Coonan did not adopt the nationalist idiom employed by the Group and she seems rarely to have burdened her paintings with a purpose other than their own formal resolution. Even her figure works were less often portraits, in the traditional sense, than they were vehicles for the realization of particular aesthetic concerns. In many ways she shared the attitudes of early Canadian adherents of modernism, especially James Wilson Morrice and then John Lyman. Her concern for craft, as well as her interest in form rather than content were 'international' in scope, removed from the immediate creative context in which she found herself.

Coonan's psychological detachment from her subject was very much in keeping with her own reclusive nature. While she has been tentatively associated with Montréal's Beaver Hall Group of the 1920's, she was never a 'joiner' at heart and would soon sever all connections with the art community, preferring to work in relative isolation. Her dramatic rejection of a promising career at the very height of its development is difficult to comprehend. Coonan never married or became involved in another profession as frequently occurred with many women

artists. Although a host of interpretations have surfaced regarding her sudden withdrawal from the exhibition circuit, none can be substantiated, for sadly, the rest of Coonan's life was spent virtually friendless and those family members who knew her best have long since passed away. Regrettably Emily Coonan's personal life, her aspirations and motivations will have to remain a mystery; her paintings therefore, must speak for themselves.

Emily Geraldine Coonan was born May 30, 1885 on Farm Street in the area of Montréal now known as Point St. Charles, where she would live for close to eighty years. Her father, William Coonan (c. 1850-1932), a "very capable machinist"¹ helped secure his family's financial situation by buying property in the Point, much as his father before him had done. By all accounts the Coonans were among the original Griffintown settlers (it being immediate neighbour to the Point) and were highly regarded in this close-knit community.² Not a great deal is known about Coonan's mother, Mary Anne Fullerton (d. 1918) except that she was blessed with an accommodating nature and while on the surface "the men were everything," she in fact ran a tight matriarchy. It is perhaps due to her sensitivity and support that Coonan was able to realize her dream of becoming an artist, for she always made sure that there was enough set aside for Emily's art classes and her sister Eva's (c. 1883-1966) piano lessons.³ Mary Anne Coonan's ambitions for her younger daughter would not go unfulfilled.

Although the details of Coonan's early family life remain vague, it is almost certain that she was affected in one way or another by the singularly dynamic Irish

community associated with St. Ann's Parish,⁴ a parish which was described as a "veritable mecca of religious and entertainment activities."⁵ As a child Coonan attended one of the parish schools, St. Ann's Academy for Girls, and it was there at age 8 or 9 that her talent was first detected. Her niece Patricia Coonan describes her aunt's boastful recollections of being consistently chosen by the nuns to decorate the blackboard with "curlicues." It is highly likely that her later passionate love of drawing, instilled in her at the time, was accompanied even then by an equally potent sense of accomplishment. Both would propel her forward professionally, for a time at least, and remain with her for the rest of her life.

While it is doubtful whether Coonan attended secondary school, her interest in art was nevertheless maintained as an adolescent. Sometime around 1898 she enrolled in the art classes offered at the Conseil des Arts et Manufactures where her mother faithfully brought her twice a week for several years. By this time the art courses had been moved from the old Hotel de France on St. Gabriel St. in the Point to rooms originally intended as a library for the St. Jean Baptiste Society at the Monument National on St. Laurent St. The growth of the art "school" was due to the artist Edmond Dyonnet's (1859-1954) success as an administrator and teacher between 1890 and 1922. Shortly after the move, attendance had risen to three hundred students,⁶ necessitating the addition of staff members, among them Joseph Charles Franchère (1866-1921), Joseph St. Charles (1868-1956), and Charles Gill (1871-1918). The school's success was ultimately due to Dyonnet's drastic change of curriculum. Before his arrival, ". . . the student was made to buy books with easy drawings on the left hand page and the same drawing reproduced in dotted outline on the right."⁷ Appalled by this, Dyonnet immediately

called for a carpenter and ordered a supply of cubes, cones, spheres; building blocks which would be the basis of his teaching: "I wanted my pupils to draw from the object itself starting from the simplest and thus training the eye as well as the hand."⁸ This procedure was likely the order of the day in the junior Elementary classes, where student ages ranged from twelve to about fifty. More advanced drawing classes, where the classes were usually 99 per cent female, offered a traditional academic training; drawing after plaster casts of heads and busts and life size reproductions of antique sculptures.

It seems highly probable that Coonan's subject matter in the late 1890's was largely inspired by her immediate context, that is, by those activities and personages associated with St. Ann's. She is known to have produced several icons for the Church as well as a large and extremely sombre portrait of Father Strubbe (collection Mr. J. McArthur, Mtl.), one of the first Belgian Redemptorist priests to lead the Parish. She would continue to explore such thematically related subjects during her early career as evidenced by a series of *Communicants* painted between 1911 and 1918. Certainly Coonan was a devout Irish Catholic, a fact which may have contributed to her later feelings of 'difference' within the predominantly Protestant members of the Beaver Hall Group. Significantly, even those comparatively early works, while deriving from nonsecular subjects, are essentially surface-oriented and are approached in an apparently objective manner. Though formally interactive, the children in *First Communicants*, (cat. #6) are nevertheless psychologically independent, both from the viewer and from each other. Existing in a rather shallow space, they appear 'unsituated' and while their context is not incomprehensible, neither is it expressive of any underlying spiritual

significance. Her ability, therefore, to treat her subject as 'motif' at this relatively early stage, is indicative of a surprisingly sophisticated aesthetic awareness. The elegance of the marks and the delicacy of her touch was rare in Canadian art of that time.

By 1905, following her period of study at the Conseil, Coonan had decided to continue her formal education at the School of the Art Association of Montreal. This was a decidedly daring move on her part, given her social background and the generally 'genteel' disposition of the Association classes, but it demonstrates her serious ambition to become a professional artist. Any initial qualms she may have had were soon put to rest by the genuinely positive reception of her student works. She would quickly be described as "the Point St. Charles prodigy"⁹ and, at a later date, as a "star pupil"¹⁰ of Brymner's. Doubtless she found an inspiring teacher and staunch supporter in William Brymner (1855-1925), and it is debatable whether she would have had the courage to continue without his enduring sustenance. In fact, while she may have been initially equipped with the "masculine attributes of singlemindedness, concentration, tenaciousness and absorption in ideas and craftsmanship for their own sake"¹¹ necessary for a female artist's advancement, these qualities could easily have been eroded in such an 'alien' environment. Coonan was not alone in her dependance, both emotional and professional, on Brymner. Under his guidance a "coterie of young women artists"¹² found their visual voices and realized their ambitions. Among them were Mabel May (who would travel with Coonan to Europe in 1912), Nora Collyer, Lilius Newton, Sarah Robertson and Prudence Heward.¹³

While at the Art Association Coonan would continue to hone her drawing

skills, “the foundation of all the graphic and plastic arts”¹⁴ as Brymner was wont to proclaim, and would also, under his watchful eye, develop both self-discipline and tenacity, for he would never tolerate the “nearly-right.”¹⁵ Brymner’s concern for the technical aspects of painting were buttressed by his frequent lectures, which as often as not centered on the attributes of French Impressionism (which also included Post-Impressionism) long before it was generally accepted and appreciated in Canada. Not surprisingly, the Canadian artists Maurice Cullen (1866-1934) and James Wilson Morrice (1865-1924) often crept into his discussions as capable exponents of the “impressionist” style. Brymner had a special respect for Morrice whom he claimed “was worthy to be classed with Monet and Renoir.”¹⁶ Coonan’s obvious admiration for the work of Morrice, hinted at in her early figure works and more apparent in her Italian landscapes, was instilled by Brymner. Interestingly, Coonan readily applied the attitudes of Morrice to her painting, while this rarely occurred in Brymner’s work. She would also have had the opportunity for first hand acquaintance with Morrice’s painting as he exhibited regularly in Montréal on as many as fifteen occasions at the Art Association alone between 1900 and 1915.

Coonan was a dedicated participant and regularly won awards at the annual student shows held in the Art Association of Montreal’s gallery on Phillips Square. In 1907, her first year in the Advanced Life Class, she submitted *Eva and Daisy* (cat. #1) and won first prize: a two year scholarship at the School of the Art Association. While in many ways this portrait of her sisters in period costume betrays the tentative hand of a student, it is nevertheless charmingly unpretentious. It also reflects the artist’s early fondness for colour contrasts, evidenced in the brilliance of the pink and green costumes, and for spatial ambiguity, the latter

translating into the 'empty environments' of her later landscapes.

Evidently her progress did not go unnoticed as four of her works were purchased from the 1908 student exhibition. At the same time her 'sketches' were being admitted to the Annual Spring Exhibition at the Art Association. The Spring Exhibition of 1910 would long be remembered for its record-breaking attendance, playing host to three times as many visitors as usual. With the inclusion of *Evelina, 1830* (cat. #2) and three other works in this, the 26th Spring show, her 'professional' career was well underway. What is most striking in *Evelina* is its utterly unselfconscious demeanor and the confident, yet delicate manner in which it was executed. Describing a largely self-absorbed young woman whose anonymity is further guaranteed by her profile stance, the canvas is an interior emptied of all extraneous detail. As such the work is experienced as a lyrical encounter with the harmonious properties of the painting itself. The gently sinuous lines, the subtle tonal manipulations and the lush application of the paint all contribute to the evocative mood of the painting and successfully disclose its 'real' subject. In its quiet exploration of an "Art for Art's Sake" aesthetic, as well as its formal articulation of composition and its 'white' palette, *Evelina, 1830* recalls the intimate interiors of James McNeill Whistler and his British compatriots.

Just as the *Star* had predicted, Coonan soon became "one of the chief topics of the exhibition"¹⁷ and the *Herald* proclaimed that: "the oil *Evelina, 1830* an arrangement in lavender, violet and white indicates the work of a born colorist of more than average talent."¹⁸ While the source for the painting is unknown, a couple of possibilities come to mind, the obvious one being that Emily posed her sister Eva in a costume from the "treasure chest in the attic,"¹⁹ painted her 'portrait' and

modified the title accordingly. However a second possibility presents itself as well, in that the painting derives from Fanny Burney's novel *Evelina (or a Young Lady's Entrance Into the World)*. That Coonan was familiar with the book and deliberately appropriated the title is pure conjecture. However, she was known as an avid reader who loved the classics and was a "closet romantic."²⁰

In 1910, she also exhibited for the first time with the Royal Canadian Academy, showing *Girl with a Black Cat* (whereabouts unknown) which would later be included in the Group of Seven's second American tour of 1923-24. William Brymner was undoubtedly influential in the art community's whole-hearted adoption of Coonan for he had become a dominant force in Canada as the president of the R.C.A. By all accounts, her immediate popularity was apparently not confined to her peers for her work seems to have been largely admired by the general public, selling quite well and commanding comparatively high prices. In 1910 for instance, *Evelina's* selling price of \$50.00 was "more than the rent of a four bedroom house in a 'good' neighborhood"²¹ and higher than most prices in the Spring show.

The subjects most characteristic of Coonan's *oeuvre* during her early professional years generally conformed to the expected women's themes: portraits, populated interiors and groupings of children. However, unlike the works of contemporaries such as Florence Carlyle, Alberta Cleland or Laura Lyall, her paintings were never as sentimental nor as illustrative in emphasis. Works such as *The Fairy Tale* (cat. #3) and *Visiting a Sick Friend* (cat. #4), while sharing a content largely derived from domestic life, are decidedly less self-consciously solemn than images by other female artists showing in Montréal. Rather than emphasizing the 'heroic' content of her subject, Coonan presents emotions existing in the closed

world of daily life.

The visual interest is ultimately maintained by the artist's daring use of pattern and design, especially evident in *Visiting a Sick Friend* where one is reminded of Bonnard or of Vuillard. The intimist pictorial vocabulary and the objective approach to the figures combine to create a work which is decidedly senses-oriented, saved from contrived sentimentality by the manipulation of the picture's essential artificiality. Coonan's sympathy for the devices of Post-Impressionism, gleaned from Brymner and Morrice, are obvious in such works.

Her deliberate use of an unusually bright palette in some of these early interiors may have been a direct response to an observation made by "one recently come from Paris, that her colours are too muddy, too lacking in clearness for the last word in art."²² It is true that many of her works at this time were dark in tone, ignited at random by areas of bright red, green and yellow, as in *Children By the Water* (cat. #7). Generally, she did not share a propensity for the more high keyed 'Impressionist' colour found in the work of Helen McNicoll, for example. However, like Brymner, Coonan's attitude to colour was not consistent and many of her early works were in fact applauded for their "intuitive command over tone and positive colouring."²³ Her vacillation could be interpreted as a generational struggle with the "gravey school" legacy of Dutch painting so popular in Montréal.

Emily Coonan seems to have taken Brymner's advice to "be yourself" very much to heart and early reviews often describe her work as being startlingly original. *Children By the Water* illustrates an independent attempt at the reconciliation of naturalist and expressive colour. It also shares certain affinities with Post-Impressionist flattening of space and an economical rendering of form in

the realization of the children, who are as much drawn as painted on the canvas. As the figures create the structure, she builds a 'democratic' composition which has no particular stress points and which ultimately results in a series of satisfying configurations. In that respect *Children By the Water* anticipates John Lyman's advocacy of the formal integrity of European modernism.

The deliberate uneasiness of the figures in *Children By the Water* exemplifies a tendency which had been mistakenly interpreted by one critic as being the result of an unfortunate lack of experience: "her technique, withal, exposes a hesitancy and uncertainty of manner."²⁴ By 1911, those who had her "under observation" felt it was time for her to travel, although this feeling was strangely accompanied by a paranoia about the new painting styles, a fear which would accelerate in the following two years and which, though subtle, can be detected in an article from the *Gazette*: "Pity it is, it has been said, that she cannot go abroad, to study. And then the story of Renoir comes to mind and one wonders if she did go to Paris, if she would immediately lose her individuality and begin to paint just like all the other students in Paris."²⁵ Coonan did in fact set off for Europe in September of 1912. She was accompanied by fellow student Henrietta Mabel May (1884-1971) and together they explored Paris, visited art exhibitions and went on numerous sketching excursions. They then travelled to Northern France, Belgium and Holland. While Mabel May went on to England and Scotland, Coonan returned to Montréal by early 1913.

Unfortunately little of their activities abroad has been documented and no correspondence has surfaced regarding their trip. However it is highly unlikely, given Coonan's introverted nature, that she formed any lasting attachment to May

and it is equally improbable that they attended any 'social events' together. In fact, when asked in later years by family members about what she did in Europe, both then and in 1920, her answer was that she "just worked," and that she "painted all the time." This was as typical of her travels as it was of her life at home, for she would later tell her family that she had "never once gone to a party." It is possible that her reclusiveness tended to increase when she was removed from the intimate community of the Art Association. Her guarded attitude was often misinterpreted as snobbery and she has been called non-communicative and a recluse. Sarah Robertson described her as being "different and anti-social." Nora Collyer remembered her as being painfully shy and awkward.

Coonan's welcome home seems to have been marred by the hostility of a critic on the warpath. In 1913, S. Morgan-Powell of the *Star*, feeling legitimately threatened by the advent of Post-Impressionism, lashed out at all potential practitioners including John Lyman, who would depart for France in disgust even before the end of his exhibition at the Art Association that same year. Morgan-Powell would describe Coonan's three contributions to the Spring Exhibition as "imitations of the grotesque which disfigured the Gallery walls at the last exhibition, as did other works of a pseudo-Post-Impressionist. Her 'studies' are not likely to encourage anyone to follow suit."²⁶ Coonan need not have worried for she was in excellent company. Earlier that year in a criticism directed principally at James Wilson Morrice, Morgan-Powell had declared that:

Post-Impressionism is a fad, an inartistic fetish for the amusement of bad draughtsmen, incompetent colourists, and others who find themselves unqualified to paint pictures. It was founded by a couple of Montmartre cranks, Van Gogh and Gauguin. Neither of these men painted until too old to learn even the elements of art. These two men were

crazy in their ideas, but they were at least sincere in their craziness. The general opinion in sane art circles, both in Paris and London, is that their disciples are not.²⁷

The extent of European influence on Coonan's work is difficult to assess given the shortage of known paintings from this period. It is highly unlikely, however, that her painting style changed drastically, for assimilation of 'new' trends seems to have been a slow task for Canadian artists at the time. Even A.Y. Jackson, after an extended stay abroad and an awareness of not only Post-Impressionism but also Cubism and Futurism, did not drastically change his approach.

Despite this critical atmosphere, 1913 would prove pivotal to Coonan's career. In the fall, the Trustees of the National Gallery of Canada had approached the Royal Canadian Academy of Arts for advice regarding a travelling scholarship which would entitle the most promising student of the year to twelve months in Europe for further study. It was agreed that the National Gallery would make a sum of \$1,000 available annually for the project while the Academy would draw up the rules and jury the competition. By the following year the committee, consisting of Brymner, Robert Harris and Wylie Grier, prepared a list of likely candidates and Coonan became the first recipient of the travelling scholarship. Certainly she met the criteria: she was under thirty (29 actually); had a promising exhibition record; had won numerous prizes; her financial status necessitated a grant; and she was "able to profit by (its) benefits."²⁸ Unfortunately due to the outbreak of the First World War, Coonan and succeeding award winners Dorothy Stevens, E.R. Glenn and Manly MacDonald were forced to wait until 1920 before European travel conditions were considered stable enough to justify releasing the funds. One of the conditions of the grant was that:

The winner of the scholarship will be required to leave for Europe within three months of the award, there to reside one year, visiting for study London, Paris and four other recognized art centres of Europe such as: Rome, Florence, Venice, Madrid, The Hague, Amsterdam, Berlin, Munich, Dresden, Vienna and Antwerp.²⁹

The *Gazette* further stated that:

This at the present time, gives the student the chance of studying in two neutral countries, Spain and Holland — not to mention the risk and trouble of getting there. Had a man been awarded the scholarship there might have been no quailing to pursue his studies in Italy, France or England, but in the two first mentioned countries the famous art treasures have been removed from those galleries to which students flock and have been placed in more secure places.³⁰

Doubtless Coonan was disappointed and a sympathetic author bemoaned her fate:

Could the fates have planned a more impish trick than to award to a struggling artist of great promise a scholarship at a time when the hellish breath of a terrific war was rendering all but uninhabitable the happy studying ground of the enthusiastic student. . . . In spite of much crudeness, Miss Coonan's work is original in conception, daring in color, broad in treatment, with an unusual quality which bespeaks growth.³¹

Coonan's work was also positively acknowledged in the press when she participated in the 1914 R.C.A. exhibition held in Toronto, an event "considered perhaps the keynote Academy show of the decade."³²

The advent of the war in 1914 aggravated an already difficult situation for artists at home. The Academy, in order to maintain some sense of purpose among artists, organized the Patriotic Fund Exhibition to aid the country's war effort. Members of the R.C.A., Ontario Society of Arts and the Canadian Art Club as well as many invited contributors took part and the collection of eighty-three donated works travelled to nine cities from Winnipeg to Montréal, grossing over \$10,000. Coonan's *The Green Door* (cat. #8) (also known as *Girl in Green*) toured with the show after having been included in both the R.C.A. annual exhibition of 1913 and

the Second Annual Exhibition of Little Pictures by Canadian Artists organized by Lawren Harris in 1914. Without departing radically from her earlier paintings, *The Green Balloon* (National Gallery of Canada) and especially *The Green Door* appear to determine Coonan's ongoing aesthetic ambitions. As would be seen in *Italian Girl* (cat. #9), *Girl in a Blue Room* (cat. #47) and *Woman and Child in Garden of Sunflowers* (cat. #48), *The Green Door* is essentially a formal investigation addressing the understanding and resolution of mass, plane and colour. The repetition of line and the play of geometric elements, as well as the blatant 'pose' of the sitter with no attempt at 'naturalism,' and the general absence of accessories (save for the lapdog who is there almost as an afterthought), all contribute to the monumentality of the figure. This new interest in compositional dynamics would continue into her later work.

Coonan continued to exhibit regularly during the later years of the decade, winning a Special Prize from the Women's Art Society for Canadian Women Artists' Work in 1916. In 1920, conditions on the Continent finally seemed favourable enough for travel and "all cheered when the four winners of the travelling scholarships: Emily Coonan, Dorothy Stevens, E.R. Glenn and Manly MacDonald, were finally able to set off for Europe."³³ Because the departure dates of the four winners are unknown, it is uncertain with whom Coonan sailed that year, or for that matter, whom she travelled with while abroad.³⁴ Similarly the exact itinerary of her trip is unknown, although judging by the paintings she did visit Florence, Venice and possibly Paris and London.

Coonan seems to have produced a fair number of pictures while she was away and the majority of these European works presumably were landscapes, although

she is known to have painted at least one portrait, *Italian Girl*. What is perhaps most striking about the outdoor studies such as *Market* (cat. #10), *Untitled (Bridge in Florence)* (cat. #11) and *The Pier* (cat. #12) is their decidedly low-keyed palette. Sharing a new simplicity and freedom, the subtlety of the images is reinforced by the even harmony of the internal elements and the enveloping low light. While certain of the European pictures recall the works of Morrice, such as *Untitled (Campo San Angelo)* (cat. #15) and *Untitled (Florence)* (cat. #16) in the integrated composition and elegance of form, Coonan's Italian scenes are delicate passive images. While Coonan seems still attached to the muted tones of her earlier interiors, it is perhaps the line and movement of these forms which appear to have attracted her interest. By comparison, in her large works such as *San Frediano Gate, Florence* and *Ponte Vecchio* (National Gallery of Canada), the colour is more brilliant with a greater sense of atmosphere and openness. Her images of interiors have a similar atmosphere of quietude and simplicity. The subdued colour of some of her Italian landscapes was bemoaned by an anonymous reporter upon her return: "... One misses the gorgeous colors and warmth of materials for which she has been known in the past."³⁵ The critic may be responding to Coonan's new empathy for the subject rather than for visual effects. Nevertheless the paintings are wonderfully subtle and sure.

While the date of her return is unknown, it is likely that she was home in time for the 39th Spring Exhibition where she showed several of her recent paintings. Unfortunately, once again Morgan-Powell did not approve of her progress and his review indicated his displeasure: "Miss Nora Collyer in *The Yellow Balloon* and *Daisy* shows feeling for color contrasts. Emily Coonan continues to paint her

flamboyant and violently hard style, but this style is futile to express the true Venetian atmosphere or the Florentine light.”³⁶ But Coonan was not to be deterred and the next few years were involved and productive ones, with regular participation in the Canadian National Exhibition shows in Toronto and with the R.C.A. and the A.A.M.

In a somewhat uncharacteristic move, she began to frequent the Beaver Hall studios. While most of the members of the group were former Brymner students, her relationship with them was rather tenuous. She was not included in their first official exhibition in 1921 but did participate occasionally in other shows of the members’ work. It is possible that Coonan may have felt somewhat uncomfortable with the group because of the difference in her social background (for many were quite wealthy) as well as her own reclusive nature. In addition, she was slightly older than many of the Beaver Hall women. Nevertheless those works which date from that period testify to a renewed interest in the figure, a common concern of the female members of this group. *Untitled* (cat. #20) stands out as an unusually intimate portrait, thought to be one of the Beaver Hall group. The fluidity of her touch, the attractive and flattering colour as well as the extreme proximity of the sitter to the viewer create an impression of a closeness to the subject. This new attitude to the figure is perhaps an extension of the empathy discerned in her European cityscapes.

In 1924, Coonan’s *Girl in Dotted Dress* (cat. #21) was among the works by thirty Canadian women artists chosen for the British Empire Exhibition at Wembley, England. Eric Brown, the controversial Director of the National Gallery who steadfastly supported ‘new’ art in Canada, believed “the Wembley exhibition

proved conclusively, the strength of modern Canadian art.”³⁷ Despite Morgan-Powell’s comment that the *Girl in Dotted Dress* exemplified her “chosen style of glaring colors and rough drawing,”³⁸ it appears that the work was generally well received by the press and her peers. The directness of her approach and the tendency toward realism, rather than the anecdotal in this portrait express her sympathy for the modernist concerns of figure painting. The rhythmic play of the silhouette with the flat planes of the form give an internal integrity to the image.

The late twenties seem to have been difficult times for Coonan. In her forties by then, she was probably beginning to reevaluate her direction. The death of William Brymner in 1925 and the symbolic loss of a mentor may have prompted



The British Empire Exhibition at Wembley, England, 1924 Photo: National Gallery of Canada

the beginning of her withdrawal from the art community. While she appears to be absent from most exhibitions that year, she does return to the scene sporadically during the second half of the decade. Her presence is rarely discussed, save perhaps by Morgan-Powell. In 1926 his only remark on her work was contained in a general comment on 'unfit' exhibitors in the Spring show: "Ernest Aubin, Emily Coonan, Marc A. Fortin, Sarah M. Robertson, Annie D. Savage all show works marred by crudity of coloring, harsh tones and neglect of drawing."³⁹ Coonan's retreat seems to have been aggravated by the advent of the Depression. Artists, always hard put to make a living, were especially vulnerable and Coonan, while not destitute, must certainly have felt an acute strain. The death of her father in 1932 would have been unsettling, although her brother Judge Thomas Coonan did provide her with financial support. Whether her withdrawal was further accelerated by a purported but unsubstantiated quarrel with the A.A.M. or whether it was prompted by a devastatingly negative but undocumented review of her work is speculation. Undoubtedly, it was a combination of many factors, the primary one being her own complex nature.

Certainly she did not put her brushes away; she did however practically sever all ties to the art community at this point. Her absence from the exhibiting arena does not seem to have been significantly missed or questioned.⁴⁰ Perhaps the most remarkable aspect of Coonan's later art production is the fact that it was generated, to a large extent, by an essentially insular dialogue. Without the stimulation of involvement in the Montréal art community, it is a mystery how she maintained her motivation and vitality.

While Coonan did produce a number of portraits during the late 20's

and 1930's, her attitude towards her subject remained essentially unchanged throughout the years, retaining the elements of early modernism and her appropriation of Post-Impressionism. Lacking any sort of contextual commentary, works such as *The Arabian Nights* (cat. #24), *The Chinese Kimono* (cat. #25) and *The Blue Armchair* (cat. #26) are typical of her depicting ordinary people in comfortable environments. Having no allusions to a larger actuality, these 'portraits' maintain their objectivity by the artist's obvious indifference to non-formal elements. Unlike her contemporary, Lilius Torrance Newton, Coonan is not in the least interested in evoking "the personality from the sitter through lively and relaxed conversation."⁴¹ *The Chinese Kimono* is perhaps a more obvious investigation of formal concerns. The monumental seated figure, contained within a grid, is further articulated by a play of arabesques. The repetition of a fan-like motif of shapes encloses the silhouette. The dark background, devoid of detail, serves to heighten the impact of the brightly clad figure, adding drama to an already 'theatrical' composition. Obviously Coonan was not affected by the growing concern in the 1930's that art be put in the service of social expression. Like the portraits of Lilius Torrance Newton, there is an avoidance of pointed social commentary and the figure is portrayed in a microcosmic context. While Coonan's few figure paintings of the next decade, such as the portraits of her nephew Frank (cat. #34, 35, 36, 37), show a greater involvement with the sitter, they rarely exceed a gentle expressiveness. Even in her more 'official' study of her brother, Judge Coonan (cat. #38), he displays an unassuming dignity more closely allied to figure painting than official portraiture.

As the decade progressed, Coonan's interest in plein-air painting increased

and the sketching excursions to the Lower St. Lawrence that she had begun in the twenties with various members of the Beaver Hall Group became regular events. Accompanied by family members bent on summer vacation, Coonan's outdoor painting places included Kamouraska, Cacouna, Cap Rouge, Métis Beach and Montmorency Falls, areas which she would continue to frequent and paint for the next thirty-odd years.

The majority of works produced by Emily Coonan as a non-exhibiting artist were typically unpopulated landscapes. Although they were essentially 'empty' environments, they were never the pre-Cambrian, pre-cultural territories glorified by the Group of Seven. Despite the tremendous impact of the Group on Canadian landscape painting for three decades, Coonan was seemingly devoted to the development of a non-literary autonomous visual vocabulary. Her work has an affinity with a continuing landscape tradition in Québec, especially among Francophone artists, which called for the retention of cultural traces in images of rural environments and which ultimately described nature as "bearing the mark of history."⁴² While it would be incorrect to suggest any cultural affiliations with the content of the work of such artists as Marc-Aurèle Fortin or Clarence Gagnon, she does not share with A.Y. Jackson, or his 'followers' in the Beaver Hall group, their romantic vision of nature. Coonan's approach to the figure is now transferred to the landscape.

Whatever locale she painted contained a man-made structure which is never relegated to a secondary position. Paintings such as *Old House* (cat. #27) and *Red Bridge at Métis Beach* (cat. #33) as well as the large number of untitled landscapes from the 40's and 50's are all thoughtfully composed and carefully executed

renditions of outdoor settings devoid of humanity but not of its marks. The houses, barns and bridges are given the same emphasis as the stretches of grass, sky or water and, in keeping with an obviously comfortable formula, are usually situated laterally across the centre of the canvas. Curiously, while the dwellings are never so totally schematized as to be without their essential components of doors, windows and rooftops they are nevertheless removed from the viewer both compositionally and psychologically. An exception is *Untitled (The Church)* (cat. #45) a painting where the building is so situated and articulated as to make the structure more accessible than usual in her rural views. Clearly, her ability to work outdoors indicates a patience with her craft that she did not extend to those around her. Her niece, Patricia Coonan recalls her working for hours at a time in the same spot as “calm and content as she ever was.” Certainly her landscapes seem tranquil and resolved, although they ultimately do become rather conventional.

In the latter years of Coonan’s life she continued to paint sporadically, often small panels of church interiors or still-lives. At the age of eighty-six, Emily Coonan died leaving behind a silent history that is only now regaining its own voice. Acclaimed throughout the first half of her lifetime, she was an unusually talented painter with a rare sensitivity. As early exponents of Canadian modernism, Coonan’s pictures must now claim their rightful place in the art history of this country.

Karen Antaki

Concordia Art Gallery

- 1 All remarks regarding Emily Coonan and the Coonan family were derived from numerous interviews with the artist's relatives during 1987.
- 2 Many of the Irish of Griffintown and Point St. Charles had emigrated to Canada between 1820 and 1850 as part of the mass exodus from Ireland. During 'Black Forty-Seven' alone, a year "black with famine, disease, death and exile," it is estimated that some 80,000 Irish immigrants were forwarded from Grosse Isle in the St. Lawrence to Windmill Point in Point St. Charles. Thousands died of ship fever and an inscribed 'Boulder Stone' was erected near Victoria Bridge to mark the ground as an Irish cemetery.
- 3 In conversation with Mrs. Veronica Finn, 05/87.
- 4 Both Griffintown and Point St. Charles were considered wards of St. Ann's Parish which was located where McCord St. (now Mountain St.) and Basin St. met. The 'heart' of the Irish in Montréal, St. Ann's was founded in 1851 and was the second English-speaking parish in what is now the City of Montréal. Before its establishment the Irish had attended Mass at Bonsecours Church or at the original Notre Dame Church.
- 5 Harold Poitras, "End of an Era in Griffintown," *The Montreal Star*, July 4, 1976, (p. 55). The preparations for Expo '67 brought on the elimination of the old Victoriaville area (once Goose Village) as well as some parts of Griffintown and the Point, forcing many residents from their homes. Ultimately this led to the demolition of St. Ann's and many saw it as an end of an era.
- 6 Edmond Dyonnet, *Memoirs of a Canadian Artist* (Montréal: 1951), p. 36.
- 7 Ibid., p. 32. According to Dyonnet these booklets were the basis of drawing instruction at the Conseil before his arrival. He writes that: "When the victim had gone over these dotted outlines in pencil, this stupid procedure constituted a course in ornament, landscape or figure. But he had actually learnt nothing whatsoever."
- 8 Ibid., p. 33. Curriculum at the Conseil eventually expanded to include courses in freehand drawing, lithography, sculpture, wood-carving and hatmaking.
- 9 Anon., *The Herald*, March 26, 1913. Emily Coonan was also widely applauded in anonymous reviews found in *The Montreal Star*, *The Witness* and *The Gazette* between 1908 and 1922.
- 10 Rebecca Sisler, *Passionate Spirits: A History of the Royal Canadian Academy of Art 1880-1980* (Toronto: 1980), p. 92.
- 11 Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists," *Art News*, vol. 69, no. 9, p. 39.
- 12 Anon., *The Montreal Star*, March 15, 1912.
- 13 Other women artists who flourished under the guidance of William Brymner included Mabel Lockerby, Kathleen Morris, Sarah Robertson, Ann Savage and Ethel Seath. The Brymner phenomenon is an interesting one vis-à-vis Linda Nochlin's text "Why Have There Been No Great Women Artists" where

she asks: "what of the small band of heroic women, who . . . despite obstacles, have achieved preeminence . . . they all, almost without exception, were either the daughters of artist fathers, or, generally later, in the 19th and 20th centuries, had a close personal connection with a stronger or more dominant artistic personality."

- 14 Anon., "Views of Art Teaching," *The Gazette*, March 26, 1895.
- 15 Robert W. Pilot, "Recollections of an Art Student," *Sun Life Review*, April 1958, p. 5.
- 16 *Ibid.*
- 17 Anon., *The Montreal Star*, April 5, 1910.
- 18 Anon., *The Herald*, April 7, 1910.
- 19 Conversation with family member 05/87.
- 20 Coonan's father is known to have travelled by foot to the Bibliothèque Municipale de Montréal (a fair distance from Farm Street) at least once a fortnight, returning with armloads of books for the whole family.
- 21 Evelyn McMann, Vancouver, to the author, Nov. 25, 1986.
- 22 A.C., *The Montreal Star*, March 25, 1911.
- 23 Anon., *The Gazette*, March 10, 1911.
- 24 *Ibid.*
- 25 A.C., *The Montreal Star*, March 25, 1911.
- 26 S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, November 20, 1911.
- 27 S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, March 29, 1913.
- 28 *Memorandum of Conference Between the Trustees of The National Gallery and Committee of the Royal Canadian Academy*, Nov. 22, 1913, National Gallery of Canada Archives, R.C.A. General, file 7.2., Vol. 1.
- 29 Anon., *The Gazette*, November 15, 1915.
- 30 *Ibid.*
- 31 Metropolitan Toronto Central Reference Library, Clipping File (1915), unidentified newspaper article, "Some Rising Young Canadian Painters and Their Work."
- 32 Rebecca Sisler, see n. 10.
- 33 *Ibid.*, p. 99.

- 34 E.R. Glenn is known to have been firmly established in the Latin Quarter of Paris by Nov. 1920, but it is highly unlikely that Coonan would have travelled unescorted with a member of the opposite sex. Although she may have taken passage with Dorothy Stevens, the latter was probably in New York for some time that year. There is a chance that Nora Collyer, a frequent traveller abroad, may have accompanied her. Both Coonan and Collyer are missing from the inaugural exhibition of the Beaver Hall Hill Group in 1921, which adds further credence to the possibility.
- 35 Anon., *The Herald*, March 22, 1922.
- 36 S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, April 12, 1922.
- 37 Natalie Luckyj, *Visions and Victories*, exhibition catalogue (London: London Regional Art Gallery, 1983), p. 13.
- 38 S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, March 21, 1923.
- 39 S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, April 7, 1926.
- 40 Montreal Museum of Fine Arts Artists File. That little effort was made to discover and make public the reasons for Coonan's withdrawal is evidenced by the fact that a letter concerning one of her paintings was addressed to her sister Eva in 1955. In her response to Miss Pinkerton, Custodian of the records, M.M.F.A. (March 13, 1955), Coonan writes: I suppose people think I am dead as I haven't exhibited my work in a long time."
- 41 Dorothy Farr, *Lilias Torrance Newton 1896-1980*, exhibition catalogue (Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1981), p. 16.
- 42 François-Marc Gagnon, "Painting in Québec in the Thirties," *Journal of Canadian Art History*, vol. III, #1 & 2, Fall 1976, p. 10.
- 43 Her niece Patricia Coonan describes how her "eyes virtually lit up" when her painting materials were brought to her in hospital.



Eva and Daisy, c.1907
cat. 1



The Fairy Tale, c.1911
cat. 3



First Communicants, c.1912
cat. 6



Evelina, 1830, c.1910
cat. 2



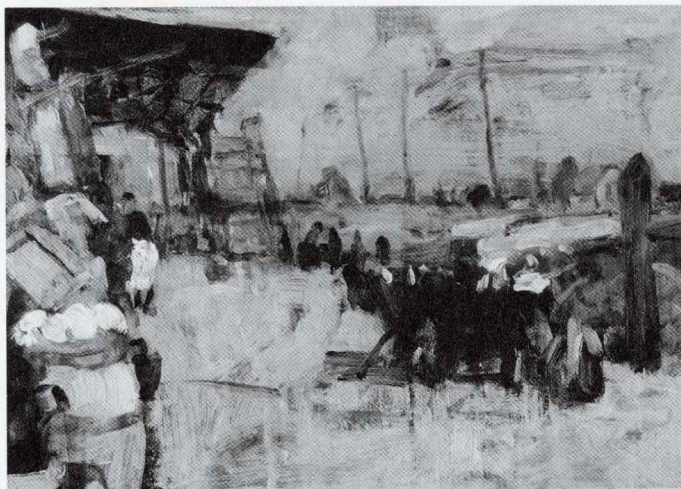
The Green Door, c.1913
cat. 8



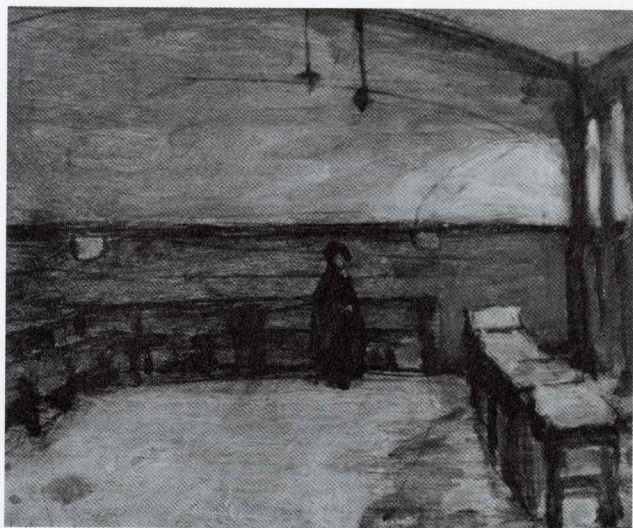
Children by the Water, 1912
cat. 7



Italian Girl, c.1920-21
cat. 9



Market, c. 1920-21
cat. 10



The Pier, c.1920-21
cat. 12



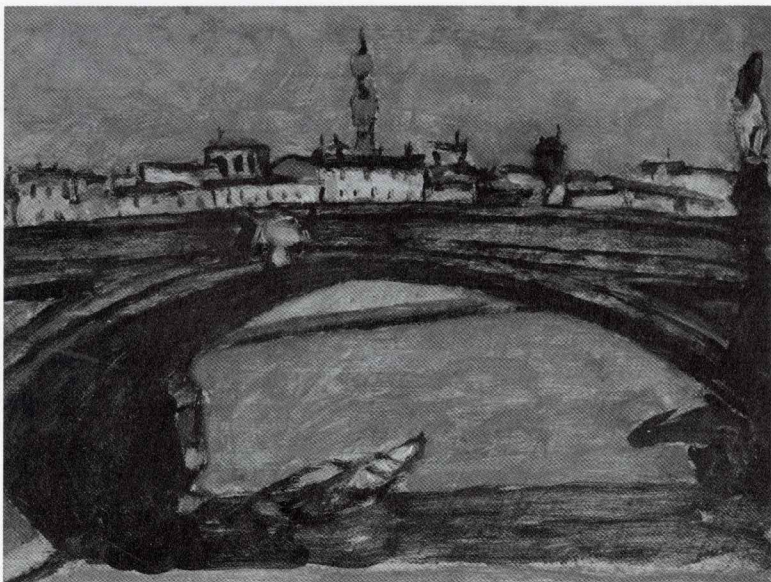
The Blue Armchair, c.1930
cat. 26



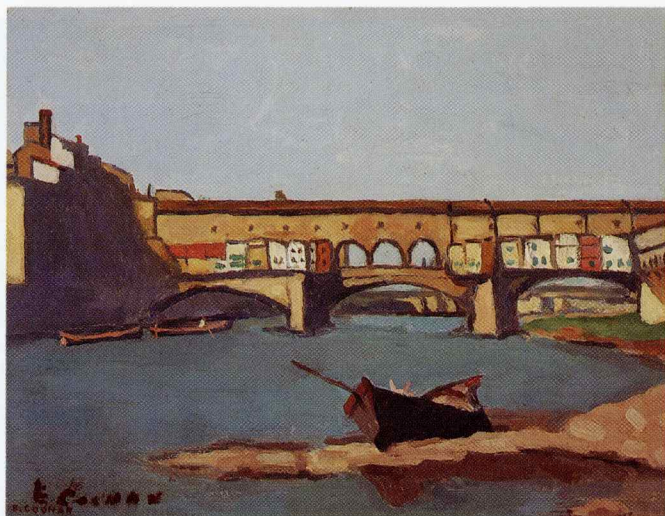
Untitled (Campo San Angelo), c.1920-21
cat. 15



Untitled, c.1920-21
cat. 13



Untitled (Bridge in Florence), c.1920-21
cat. 11



Ponte Vecchio, Florence, c.1920-21
cat. 18



Untitled, (Old Montreal), c.1924
cat. 22



Untitled, (The Church), n.d.
cat. 45



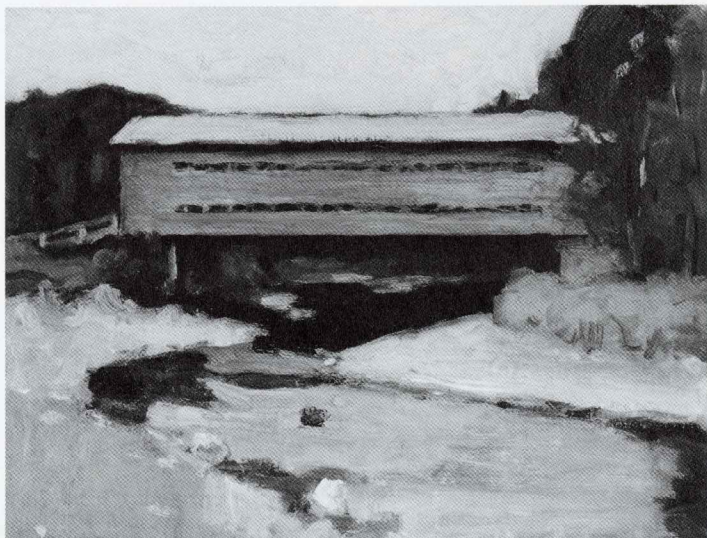
The Chinese Kimono, c.1930
cat. 25



Woman and Child in Garden of Sunflowers, n.d.
cat. 48



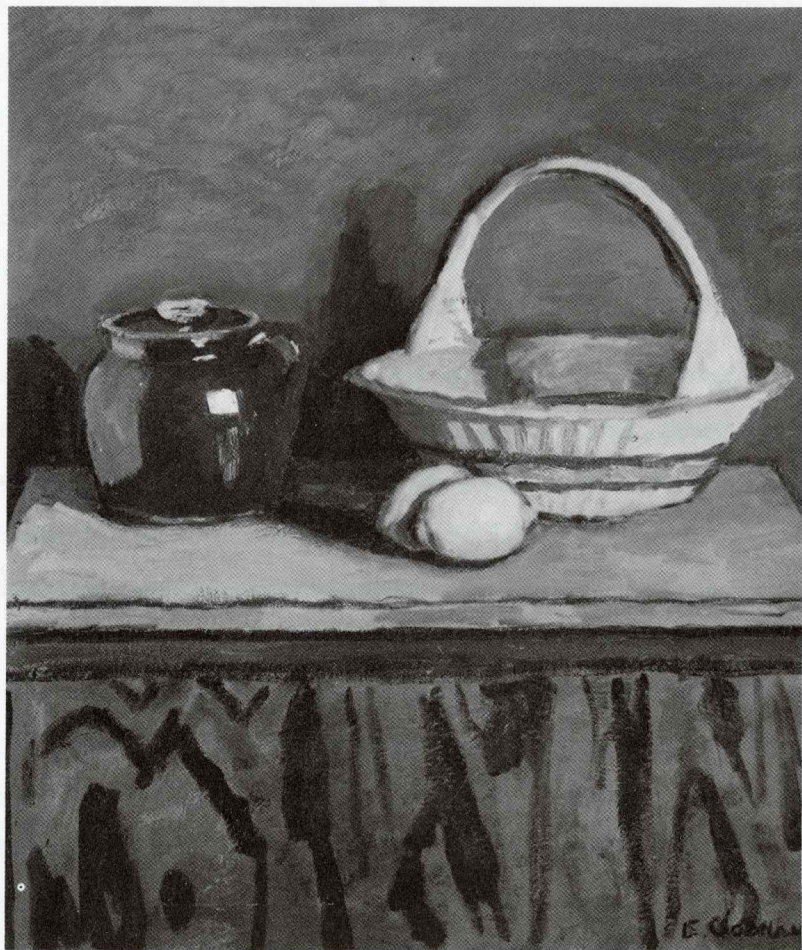
Girl in Dotted Dress, c.1923
cat. 21



Red Bridge at Métis Beach, c. 1940
cat. 33



The Arabian Nights, c.1929
cat. 24



Untitled, (Still Life), n.d.
cat. 49

Emily Coonan, nonobstant son apprentissage avec William Brymner à Montréal, est une autre de ces femmes peintres qui a largement divergé de la lignée académique. Néanmoins, son oeuvre, aussi naïve et estompée qu'elle puisse paraître, possède un certain charme qui ne peut être ignoré. Pour une chose, son art ne ressemble à celui d'aucun autre, et de nos jours cela suffit à la distinguer.

Newton MacTavish
The Fine Arts in Canada

Dans sa brève description d'Emily Coonan, écrite en 1925, MacTavish englobe l'essence de sa peinture. Et ce sont ces qualités mêmes qui ont suscité cette exposition et le catalogue qui l'accompagne. Cette présentation constitue la première étude de la carrière de Coonan et plutôt que de fournir les réponses, elle préfère poser les questions. Il reste bien des mystères à solutionner: des oeuvres connues sont disparues et des dossiers d'archives sont cachés ou perdus. Plus que tout, la vie intérieure de l'artiste demeure, comme elle l'a voulu, cachée au monde extérieur. Néanmoins, c'est la personnalité même de sa peinture, telle que décrite par MacTavish il y a plus de soixante ans, qui retient aujourd'hui notre attention.

Par sa «diversion de la lignée académique» Emily Coonan nous donne une indication importante de la précocité de sa peinture. Sa familiarité avec les idées connues depuis peu à Montréal fut stimulée par William Brymner qui, comme Maurice Cullen, percevait bien les «nouvelles» attitudes de l'impressionnisme et du post-impressionnisme. Mais ces deux artistes plus âgés étaient peu disposés à abandonner les valeurs sûres du naturalisme pour celles d'un art plus orienté vers la perception. Au cours des premières décennies du vingtième siècle, la

communauté artistique de Montréal n'a pas voulu forfaire à sa foi dans les traditions académiques de l'école de La Haye et de la peinture de Barbizon. Cette attitude demeure, malgré les expositions occasionnelles d'oeuvres impressionnistes et les quelques conférences et articles qui s'efforçaient de justifier l'existence des nouvelles tendances. Le genre d'impressionnisme pratiqué à l'occasion par Brymner et Cullen semble avoir suffisamment influencé Coonan pour l'inciter à suivre la voie qu'ils avaient tracée.

Cependant, à ses débuts, son oeuvre fait vraiment songer plutôt aux impressionnistes britanniques, comme Harold Gilman ou Gwen John. Comme dans la peinture britannique, le sujet chez Coonan demeure une entité solide et sa substance est rehaussée par une attitude objective vis-à-vis les éléments structuraux dans une affirmation bien ordonnée. De plus, l'oeuvre de Coonan trahit une affinité pour les images intimistes et le vocabulaire pictural des Bonnard, Vuillard et particulièrement de James Wilson Morrice. Même si elle n'atteint que rarement sa simplicité, Coonan est particulièrement réceptive à l'habileté de Morrice qui consiste à imposer un bon dessin à la nature plutôt que d'en rechercher un dans la nature comme le faisait Brymner et Cullen. Son intérêt, manifeste dès le début, pour certaines tendances post-impressionnistes révèle une liberté d'esprit extrêmement rare à Montréal, comme d'ailleurs dans le reste du pays. Si, au regard des normes européennes, on ne peut qualifier son oeuvre d'audacieuse, son rejet de l'insistance du 19^e siècle pour la « peinture imaginative » s'inscrit comme une appréciation tentative des valeurs du modernisme naissant

La singularité de l'oeuvre de Coonan provient du traitement et non du sujet. Le commentaire de MacTavish à l'effet que sa peinture était « naïve » et « estompée »

mais pourtant charmante, est une façon de la décrire qui constitue peut-être une appréciation plus positive que ne le suggèrent les mots. Les caractéristiques saillantes de la peinture de Coonan sont sa touche élégante et sa sensibilité. Son art affiche une rafraichissante indépendance d'avec la tendance canadienne, particulièrement évidente chez le Groupe des Sept et leurs associés, vers la stylisation et le recours aux formules. Son oeuvre est étonnamment dénuée du tracé lourd, du geste déterminé et de la surface épaisse si répandus à Montréal jusqu'à la fin des années trente. Sa préférence pour une échelle intimiste, une atmosphère paisible et un raffinement lyrique trahit une ambition modeste qui se relie plus étroitement au sentiment de la peinture du tournant du siècle en Grande-Bretagne et en Amérique plutôt qu'au Canada.

La préoccupation de Coonan pour l'excitation visuelle des choses subtiles ou mondaines, plutôt que pour le drame ou le didactique, peut sembler « naïve » dans le contexte du Groupe des Sept. Mais son respect de l'apparence des gens et des endroits qui ne sont pas célébrés est non seulement charmant mais révélateur d'une foi dans l'observation directe libérée de toute sentimentalité ou nostalgie. La spécificité du sujet, qu'il s'agisse d'un personnage, d'un intérieur ou d'un paysage rural ou urbain, découle de son traitement général de choses particulières. Cependant, l'éloquence de l'image n'est pas obtenue aux dépens de la description et il subsiste toujours une impression que le documentaire y est discrètement présent. S'il existe une limite à la peinture de Coonan, elle réside dans sa discrétion et sa retenue émotive. Mais ces mêmes tendances prodiguent à l'oeuvre sa puissante unité visuelle.

En vérité l'oeuvre de Coonan est « différente de toute autre » à cause des

qualités décrites ici et peut-être aussi en raison de sa situation dans le temps. Bien qu'elle fût du même âge que plusieurs membres du Groupe des Sept, Coonan était la doyenne de leurs disciples de Montréal, le Groupe de Beaver Hall avec qui elle fût associée. Bien que ces derniers partageaient sa préoccupation pour la figure, son orientation esthétique depuis ses débuts n'avait pas de commune mesure avec leurs intérêts véritables en termes de forme ou de contenu. Elle ne partageait pas leur vaste ambition ni leur préoccupation pour le monumental. Il est intéressant de supposer que le seul peintre montréalais dans lequel elle eût pu trouver une âme soeur fût John Lyman. Un hasard du destin a voulu que Lyman s'évade de Montréal pour l'Europe durant les importantes années formatives de Coonan et n'y revienne qu'au moment où elle décida de se retirer de toute participation active à la vie artistique de la ville. Mais qu'importe son histoire personnelle, l'oeuvre d'Emily Coonan témoigne d'une intégrité et d'un talent peu communs et cela «suffit à la distinguer.»

Sandra Paikowsky

Conservatrice

Galerie d'art Concordia

Il y a double satisfaction à redécouvrir des artistes que le temps a relégué aux oubliettes. Ce genre de recherche élargit les normes connues de l'histoire de l'art canadien pour une part et d'autre part permet au grand public de renouer avec des artistes jadis familiers à qui éventuellement on accordera la reconnaissance qui leur est due. Emily Coonan fait partie de ces artistes oubliés dont la disparition de la scène publique les a jusqu'à maintenant virtuellement exclus du discours rétrospectif de l'histoire de l'art. Elle a oeuvré au début du vingtième siècle et son art se ressent de la lutte très canadienne menée par les artistes de sa génération à l'égard de l'esthétique moderniste. Bien après avoir quitté l'arène artistique de Montréal, Coonan poursuivait toujours sa recherche artistique et créait des tableaux qui « n'appartenaient à aucune école ».

Le sérieux avec lequel elle s'adonnait à son art fut tôt reconnu, alors qu'elle était encore élève de William Brymner à l'école de l'Art Association de Montréal. Elle y reçut plusieurs prix et une bourse pour poursuivre sa formation durant deux ans à l'AAM. Ses études terminées, et après un court séjour en Europe, on lui décerne en 1914 la première bourse de voyage offerte par les fiduciaires de la Galerie nationale (Musée des beaux-arts du Canada). Deux ans plus tard, elle se mérite le prix spécial offert par la Women's Art Society de Montréal pour l'oeuvre d'une artiste canadienne.

Emily Coonan possède une impressionnante feuille de route de 1910 à 1930; elle expose régulièrement à l'Académie royale canadienne et au Salon du printemps de l'Art Association. Ses tableaux font habituellement partie de l'Exposition canadienne nationale de Toronto et la Galerie nationale présente

fréquemment ses oeuvres. Sa toile *Girl in Dotted Dress* (cat. #21) fit partie de l'Exposition de l'Empire britannique à Wembley, Angleterre, en 1924.

Il est aussi important de souligner qu'elle fût, en compagnie de Lillias Torrance Newton, parmi les premières femmes artistes à être invitées à exposer aux côtés du Groupe des Sept. Bien qu'il s'agissait là d'un important hommage, le Groupe des Sept étant relié à l'avant-garde artistique de l'époque, la chose semble néanmoins assez curieuse avec le recul du temps. À l'encontre de celle d'autres femmes artistes, l'oeuvre d'Emily Coonan n'avait guère d'affinité avec le vocabulaire bruyant du Groupe des Sept. Bien que par la suite, le contenu de ses toiles portera presque exclusivement sur le paysage québécois, Emily Coonan n'a pas adopté l'idiome nationaliste utilisé par le Groupe et elle semble avoir rarement alourdi ses tableaux d'un but autre que leur propre résolution formelle. Même ses personnages étaient moins souvent des portraits au sens traditionnel qu'un support pour la réalisation d'une préoccupation esthétique particulière. De bien des façons, elle partageait les attitudes des premiers adhérents canadiens au modernisme, en particulier James Wilson Morrice puis John Lyman. Son souci du métier, tout autant que son intérêt pour la forme plutôt que le contenu reflètent un aspect international, distant du milieu créatif immédiat dans lequel elle a grandi.

Le détachement psychologique d'avec son sujet chez Emily Coonan s'accordait bien avec sa nature retirée. Alors que l'on a tenté de la relier au Groupe de Beaver Hall, actif à Montréal dans les années 1920, elle n'a jamais été une «adhérente» convaincue et coupera bientôt tous liens avec la communauté artistique, préférant travailler dans un isolement relatif. Il n'est pas facile de comprendre son refus dramatique d'une carrière prometteuse au sommet de son

évolution. Emily Coonan ne s'est jamais mariée, pas plus qu'elle n'a embrassé une autre profession comme ce fut le cas chez de nombreuses femmes artistes. Même si de multiples explications ont été mises de l'avant quant à son retrait du réseau des expositions, aucune n'a pu être confirmée car malheureusement Coonan a passé le reste de ses jours presque sans amis et les membres de sa famille qui l'ont le mieux connue sont disparus depuis longtemps. La vie personnelle, les aspirations et les motivations d'Emily Coonan devront à regret demeurer un mystère; son oeuvre donc parlera pour elle-même.

Emily Geraldine Coonan est née le 30 mai 1885, rue Farm, dans le quartier de Montréal connu aujourd'hui comme la Pointe St-Charles, où elle a vécu près de quatre-vingt ans. Son père, William Coonan (c. 1850-1932), un «mécanicien fort compétent»¹ aida à assurer la stabilité financière de sa famille en achetant du terrain dans la Pointe, tout comme son père l'avait fait avant lui. Selon les dires, les Coonans furent parmi les premiers habitants de Griffintown (dans le voisinage immédiat de la Pointe) et jouissaient de la plus haute considération dans cette collectivité étroitement liée.² On sait peu de choses de la mère de Mme Coonan, Mary Anne Fullerton (d. 1918) sauf qu'elle jouissait d'une nature accommodante et bien qu'en apparence «les hommes étaient de première importance», elle exerçait un matriarcat rigoureux. C'est sans doute grâce à sa sensibilité et son appui qu'Emily Coonan a pu réaliser son rêve de devenir une artiste, car elle a toujours fait en sorte que des économies soient disponibles pour les cours d'art d'Emily et les cours de piano de sa soeur Eva (c. 1883-1966).³ Les ambitions que

caressait Mary Anne Coonan pour sa fille cadette ne resteraient pas lettre morte.

Même si les détails de la vie familiale de la jeune Emily sont flous, on peut croire facilement qu'elle fût influencée d'une façon ou d'une autre par la collectivité irlandaise particulièrement dynamique rattachée à la paroisse Ste-Anne⁴ que l'on décrivait comme «véritable mecque d'activité religieuse et récréative.»⁵ Enfant, Emily Coonan fréquenta l'une des écoles paroissiales, l'Académie Ste-Anne pour jeunes filles, et c'est là qu'à l'âge de 8 ou 9 ans on détecta tout d'abord son talent. Sa nièce Patricia Coonan raconte avec quelle fierté sa tante se rappelait que les religieuses la choisissaient continuellement pour décorer le tableau noir d'«enjolvures». Il est très probable que son amour passionné pour le dessin, inculqué à cette époque, était déjà accompagné d'un sens aussi puissant de l'accomplissement. L'un et l'autre la pousseront de l'avant sur le plan professionnel, du moins pour un certain temps, et en définitive seront présents chez elle pour le reste de ses jours.

S'il est peu probable qu'Emily Coonan ait fréquenté l'école secondaire, son intérêt pour l'art fut néanmoins maintenu durant l'adolescence. Vers 1898, elle s'inscrit aux cours d'art offerts par le Conseil des Arts et Manufactures où sa mère la reconduira fidèlement deux fois la semaine durant plusieurs années. À cette époque, les cours d'art, donnés tout d'abord dans l'Hôtel de France, rue St-Gabriel dans la Pointe St-Charles, étaient relocalisés dans les salles prévues pour une bibliothèque de la Société St-Jean-Baptiste au Monument National, rue Saint-Laurent. C'est au talent d'administrateur et de professeur de l'artiste Edmond Dyonnet (1859-1954) qu'on devait la croissance de l'«école» d'art de 1890 à 1922. Peu après le déménagement, on y recevait plus de trois cents élèves⁶ et il

fallut recruter d'autres enseignants dont Joseph-Charles Franchère (1866-1921), Joseph St-Charles (1868-1956) et Charles Gill (1871-1918). En définitive, le succès de l'école était attribuable à la réforme totale de l'enseignement effectuée par Dyonnet. Avant son arrivée, « Les élèves étaient tenus d'acheter des cahiers dont la moitié des pages présentait un dessin lithographique et l'autre moitié reproduisait ce même dessin en pointillé. »⁷ Consterné par cet état de fait, Dyonnet fit mander un menuisier et lui commanda un approvisionnement de cubes, de cônes et de sphères; des solides géométriques qui serviraient d'assise à son enseignement: « Je voulais que l'élève dessinât l'objet en commençant par le plus simple et en exerçant l'oeil en même temps que la main. »⁸ Cette méthode fut probablement courante dans les cours élémentaires où l'âge des élèves s'étalait de douze à cinquante ans. Dans les classes plus avancées, où la presque totalité des élèves étaient habituellement des femmes, on offrait une formation académique traditionnelle; le dessin d'après des plâtres de têtes et de bustes ou des reproductions grandeur nature de sculptures de l'antiquité.

Il semble très probable que les sujets d'Emily Coonan à la fin des années 1890 étaient tirés de son entourage, soit des faits et gestes de personnes associées à la paroisse Ste-Anne. On sait qu'elle a produit plusieurs icônes pour l'église ainsi qu'un grand et très sombre portrait du père Strubbe (collection de M J. McArthur, Montréal) l'un des premiers Rédemptoristes belges à diriger la paroisse. Elle continue d'explorer, au début de sa carrière, des sujets reliés par cette thématique comme en fait foi une série de « Communians » peints de 1911 à 1918. Il est sûr qu'Emily Coonan était une Irlandaise catholique dévote, ce qui a peut-être plus tard contribué à son sentiment de « différence » d'avec les membres du Groupe de

Beaver Hall à prédominance protestante. Il est important de souligner que dans ces œuvres du début de sa carrière et qui sont tirées de sujets non-séculiers, Emily Coonan accentue déjà la planéité de la surface du tableau et en aborde la représentation de façon manifestement objective. Bien qu'étant interactifs sur le plan formel, les enfants dans *First Communicants*, (cat.#6) sont néanmoins psychologiquement indépendants, tant du spectateur que les uns les autres. Existants dans un espace plutôt restreint, ils semblent installés nulle part et si leur contexte n'est pas dépourvu de sens, il n'exprime pourtant aucune signification spirituelle sous-jacente. Par conséquent, cette habileté à traiter ses sujets comme des « motifs » dès le début de sa carrière dénote une perception esthétique étonnamment complexe. L'élégance des traits et la délicatesse de sa touche étaient des qualités peu communes dans l'art canadien de cette époque.

En 1905, après son stage d'étude au Conseil, Emily Coonan décide de poursuivre sa formation à l'école de l'Art Association de Montréal. Compte tenu de son rang social et du caractère plutôt bourgeois des cours de l'Association, c'était vraiment de sa part un geste audacieux, mais qui démontre son ambition sérieuse de devenir une artiste professionnelle. Toutes inquiétudes qu'elle pût ressentir au début disparurent lors de la réception manifestement positive de ses travaux d'élève. On l'identifia très tôt comme « la prodige de la Pointe Saint-Charles »⁹ et un peu plus tard comme une « élève vedette »¹⁰ de Brymner. Il est certain que William Brymner (1855-1925) lui prodigua un enseignement motivant et un appui fiable et on peut douter qu'elle eût trouvé le courage de continuer sans son soutien inlassable. En vérité, si elle possédait au début les « attributs masculins de détermination, de concentration, de ténacité et d'absorption dans les idées et la

technique pour elles-mêmes»¹¹ attributs indispensables au progrès d'une femme artiste, ces qualités auraient pu être amoindries dans un milieu aussi «étranger». Emily Coonan n'était pas seule dans sa dépendance, tant émotive que professionnelle, de Brymner. Sous sa direction «une chapelle de jeunes femmes artistes»¹² ont trouvé leur mode d'expression visuelle et ont réalisé leurs ambitions. Parmi elles, on retrouve Mabel May (qui ira en Europe avec Emily Coonan en 1912), Nora Collyer, Lilius Newton, Sarah Robertson et Prudence Heward.¹³

Durant son séjour à l'Art Association, Emily Coonan continue de parfaire sa technique de dessin, «la base de tous les arts graphiques et plastiques»¹⁴ comme aimait le proclamer Brymner, et sous son oeil attentif, elle apprendra à développer son auto-discipline et sa ténacité car il ne tolérerait jamais le «presque juste».¹⁵ La préoccupation de Brymner pour les aspects techniques de la peinture était étayée par ses fréquentes conférences, plus souvent qu'autrement centrées sur les attributs de l'impressionnisme français (incluant aussi le post-impressionnisme) bien avant qu'il fût accepté et apprécié au Canada. Il n'est pas étonnant que les noms des artistes canadiens Maurice Cullen (1866-1934) et James Wilson Morrice (1865-1924) se glissaient souvent dans ses discussions comme des exemples compétents du style «impressionniste». Brymner portait un respect particulier à Morrice qui, disait-il, «méritait de se classer aux côtés de Monet et de Renoir».¹⁶ L'admiration évidente d'Emily Coonan pour l'oeuvre de Morrice, suggérée dans ses premières études de personnages et plus apparente dans ses paysages italiens, lui est venue de Brymner. Il est intéressant de noter qu'Emily Coonan appliquait facilement les attitudes de Morrice dans ses tableaux alors que cela était plutôt rare dans l'oeuvre de Brymner. Elle avait aussi eu l'occasion de se familiariser avec

l'oeuvre de Morrice puisqu'il exposait régulièrement à Montréal, dont pas moins de quinze fois à la seule Art Association de 1900 à 1915.

Emily Coonan fut une participante fidèle des expositions annuelles des élèves qui se tenaient à la galerie de l'Art Association de Montréal, au square Phillips où elle se mérita régulièrement des prix. En 1907, à sa première année dans la classe avancée de dessin d'après modèle vivant, elle présenta *Eva and Daisy* (cat. #1), remportant le premier prix: une bourse d'études de deux ans à l'école de l'Art Association. Si, de bien des manières, ce portrait de ses soeurs en costume d'époque trahit la main hésitante d'une élève, il ne s'en dégage pas moins un charme sans prétention. Il reflète aussi une prédilection précoce pour les couleurs contrastantes, révélées par l'éclat des costumes rose et vert, et l'ambiguïté spatiale qui se traduira plus tard par l'«environnement dépouillé» de ses paysages.

Il est évident que son progrès ne passa pas inaperçu car quatre de ses oeuvres furent achetées lors de l'exposition des élèves de 1908. Au même moment, ses «croquis» étaient acceptés à l'Exposition annuelle du printemps de l'Art Association. On se souviendra longtemps du Salon du printemps de 1910 qui connut une affluence sans précédent de visiteurs, soit trois fois plus que d'habitude. Avec l'admission d'*Evelina, 1830* (cat. #2) et de trois autres tableaux à ce 26^e Salon du printemps, la carrière «professionnelle» de Coonan est alors fort bien engagée. Ce qu'il y a de plus frappant dans *Evelina* c'est le maintien tout à fait détendu du modèle et la manière confiante mais délicate de l'exécution. Par sa description d'une jeune femme largement concentrée sur elle-même, dont l'anonymat est de plus assuré par la pose de profil, ce tableau d'intérieur est dénué de tout détail inutile. En tant que telle, l'oeuvre est perçue comme un engagement

lyrique avec les propriétés harmonieuses du tableau lui-même. Les lignes doucement sinueuses, les subtiles manipulations tonales et la riche application de la peinture contribuent ensemble au ton évocateur du tableau et révèlent avec succès son « véritable » sujet. Dans sa recherche tranquille d'un esthétisme de « l'art pour l'art », tout autant que par l'articulation formelle de sa composition et sa palette « blanche », *Evelina*, 1830 rappelle les intérieurs intimistes de James McNeill Whistler et ses compatriotes britanniques.

Tout comme l'avait prédit le *Star*, Emily Coonan devint bientôt « l'un des sujets préférés de l'exposition »¹⁷ et le *Herald* proclama que : « l'huile *Evelina*, 1830, une composition de tons de lavande, de violet et de blanc, révèle le travail d'une coloriste-née, ayant un talent au-dessus de la moyenne ». ¹⁸ Bien que l'inspiration du tableau demeure inconnue, on peut facilement imaginer quelques explications dont la plus évidente serait qu'Emily fit poser sa soeur Eva dans un costume tiré « du coffre aux trésors du grenier, »¹⁹ et ayant peint son portrait, modifia le titre en conséquence. Toutefois, une seconde explication s'offre à nous en ce que le tableau pourrait découler du roman de Fanny Burney *Evelina (or a Young Lady's Entrance Into the World)*. Qu'Emily Coonan ait connu le livre et se soit délibérément approprié le titre n'est que pure conjecture. Cependant, on sait qu'elle était friande de lecture, qu'elle aimait les classiques et était « secrètement romantique ». ²⁰

En 1910, elle participe également pour la première fois à l'exposition de l'Académie royale canadienne et présente le tableau *Girl with a Black Cat* (localisation inconnue) qui sera plus tard intégré à la deuxième tournée américaine de 1923-1924 du Groupe des Sept. Si la collectivité artistique a accueilli Emily Coonan à bras ouverts c'est sans doute grâce à William Brymner qui était devenu

une force dominante au Canada en tant que président de l'ARC. Sous tous les rapports, la popularité immédiate de Coonan ne se limitait pas à ses pairs car son oeuvre semble avoir été largement admirée par le grand public, ses tableaux se vendant bien à des prix relativement élevés. Par exemple, en 1910, le prix de 50\$ pour *Evelina* était «plus que le loyer payé pour une maison de quatre chambres à coucher dans un 'bon' quartier»²¹ et supérieur à celui de la plupart des oeuvres présentées au Salon du printemps.

Les sujets les plus caractéristiques de l'oeuvre d'Emily Coonan au début de sa carrière professionnelle s'identifiaient généralement aux thèmes féminins reconnus: portraits, intérieurs habités et groupes d'enfants. Toutefois à l'opposé de l'oeuvre de contemporaines comme Florence Carlyle, Alberta Cleland ou Laura Lyall, ses tableaux ne furent jamais aussi empreints de sensibilité ou marqués par une insistance sur le descriptif. Des oeuvres comme *The Fairy Tale* (cat. #3) et *Visiting a Sick Friend* (cat. #4) même si elles partagent un contenu largement tiré de la vie de famille, sont cependant moins chargées de contrainte solennelle que les images des autres femmes artistes qui exposaient à Montréal. Plutôt que d'insister sur le contenu «héroïque» de son sujet, Emily Coonan présente des émotions contenues dans le monde fermé de la vie quotidienne.

L'intérêt visuel est ultimement soutenu par l'emploi audacieux chez l'artiste du motif et du dessin, particulièrement poussé dans *Visiting a Sick Friend*, et qui nous fait songer à Bonnard ou Vuillard. Le vocabulaire pictural intimiste et l'approche objective aux personnages s'allient pour créer une oeuvre vraiment sensorielle, épargnée d'une sentimentalité forcée par la manipulation de la nature essentiellement artificielle du tableau. La sympathie d'Emily Coonan envers les

mécanismes post-impressionnistes glanés chez Brymner et Morrice est évidente dans de telles oeuvres.

Son emploi délibéré d'une palette exceptionnellement brillante dans certains de ses premiers intérieurs, peut avoir été une réaction directe au commentaire « d'une personne venue récemment de Paris, que ses couleurs sont trop boueuses, trop dépourvues de transparence pour le dernier cri de l'art. »²² Il est vrai qu'à cette époque, plusieurs de ses oeuvres étaient de ton généralement sombre, enflammées ça et là de brillantes taches de rouge, vert et jaune, comme dans *Children by the Water* (cat. #7). De façon générale, elle ne partageait pas le goût pour les couleurs « impressionnistes » plus éclatantes que l'on retrouve par exemple dans l'oeuvre de Helen McNicoll. Toutefois, comme c'était le cas pour Brymner, l'attitude de Coonan à l'égard de la couleur n'était pas consistante et ses premières oeuvres furent applaudies pour leur « maîtrise intuitive de la nuance et du coloris pur. »²³ On pourrait interpréter son vacillement comme reflétant la lutte de sa génération contre « l'école du jus » héritée de la peinture hollandaise si populaire à Montréal.

Emily Coonan semble avoir pris à coeur le conseil de Brymner « d'être soi-même » et les premières critiques décrivent souvent son oeuvre comme étant d'une surprenante originalité. *Children by the Water* illustre une tentative volontaire de réconcilier les couleurs naturelles et expressives. Le tableau partage aussi avec le post-impressionnisme certaines affinités pour l'aplat spatial et pour un rendu ébauché de la forme chez les enfants qui sont tout autant dessinés que peints sur la toile. En créant la structure par les figures, elle construit une composition « démocratique » sans points d'effort particuliers, et qui ultimement produit des séries de configurations satisfaisantes. De ce point de vue, *Children by the Water*

précède le plaidoyer de John Lyman pour l'intégrité formelle du modernisme européen.

Le malaise intentionnel qui caractérise les personnages dans *Children by the Water* illustre une tendance erronément interprétée par un critique comme étant le fait d'un malheureux manque d'expérience «sa technique, en outre, dévoile une démarche hésitante et incertaine.»²⁴ Vers 1911, ceux qui l'avaient «à l'oeil» furent d'avis qu'il était temps qu'elle voyage, bien qu'étrangement ce sentiment fût accompagné d'une paranoïa des nouveaux styles dans la peinture, crainte qui alla en augmentant au cours des deux années suivantes, et qui peut se détecter, malgré sa subtilité, dans un article de la *Gazette*: «Il est malheureux, a-t-on dit, qu'elle ne puisse aller à l'étranger pour étudier. Et on songe alors à l'histoire de Renoir et on se demande si en fait elle va à Paris si elle ne perdra pas immédiatement son individualité et ne commencera pas à peindre de la même façon que tous les autres élèves à Paris.»²⁵ Emily Coonan partit de fait pour l'Europe en septembre 1912. Elle était accompagnée de sa consœur Henrietta Mabel May (1884-1971) et ensemble, elles explorèrent Paris, visitèrent les expositions d'art et firent de nombreux croquis sur le motif. Puis elles visitèrent le nord de la France, la Belgique et la Hollande. Alors que Mabel May poursuivit son voyage vers l'Angleterre, puis l'Écosse, Emily Coonan revint à Montréal au début de 1913.

Malheureusement, on sait bien peu de leurs activités à l'étranger et aucune correspondance n'a fait surface touchant leur voyage. Il semble toutefois douteux, compte tenu de la nature introvertie d'Emily Coonan, qu'elle créa des liens durables avec May et il est tout aussi improbable qu'elles assistèrent ensemble à des «événements mondains». De fait, interrogée plus tard par des membres de sa

famille sur ce qu'elle avait fait en Europe, tant cette fois-là qu'en 1920, sa réponse fut qu'elle n'avait fait rien d'autre «que travailler» et qu'elle avait passé «tout son temps à peindre.» Cette attitude était typique de ses voyages comme de sa vie chez elle. Elle révélera aussi à sa famille qu'elle n'avait jamais assisté à une réception. Il est possible que sa réclusion fut portée à s'amplifier après son retrait de la communauté intimement liée de l'Art Association. Son attitude défensive fut souvent prise pour de la pédanterie et elle a été qualifiée de renfermée et de recluse. Sarah Robertson la décrivait comme «différente et anti-sociale.» Nora Collyer se rappelait d'elle comme étant péniblement gênée et gauche.

Le retour au pays d'Emily Coonan semble avoir été assombri par l'hostilité d'un critique parti sur le sentier de la guerre. En 1913, S. Morgan-Powell du *Star*, se sentant légitimement menacé par la venue du post-impressionnisme, cingla tous les praticiens en puissance y compris John Lyman qui, tout à fait dégoûté, partira pour la France avant même la fin de son exposition de cette année à l'Art Association. Morgan-Powell avait décrit les trois contributions d'Emily Coonan au Salon du printemps comme «des imitations du grotesque qui avaient défiguré les murs de la Galerie lors de l'exposition précédente tout comme d'autres oeuvres d'un pseudo-post-impressionniste. Ses «études» n'encourageront guère quiconque à la suivre.»²⁶ Emily Coonan n'avait pas à s'en faire car elle se trouvait en excellente compagnie. Un peu plus tôt la même année, dans une critique dirigée principalement contre James Wilson Morrice, Morgan-Powell avait déclaré:

Le post-impressionnisme est un engouement factice, un fétiche sans valeur artistique pour le divertissement de mauvais dessinateurs, de coloristes incompetents, et d'autres qui n'ont pas le talent requis pour faire de la peinture. Il a été créé par un couple d'excentriques montmartrois, Van Gogh et Gauguin. Ni l'un ni l'autre n'a peint avant d'être trop vieux

pour apprendre même les éléments de l'art. Ces deux hommes avaient des idées folles mais ils étaient, à tout le moins, sincères dans leur folie. L'opinion courante dans les milieux sains de l'art, tant à Paris qu'à Londres, c'est que leurs disciples ne le sont pas.²⁷

L'étendue de l'influence européenne sur l'oeuvre d'Emily Coonan est difficile à évaluer en raison de la pénurie d'oeuvres connues de cette époque. Il est cependant toutefois improbable que son style ait pu évoluer de façon dramatique car, à cette époque, les artistes n'assimilaient que très lentement les « nouvelles » tendances. Même A.Y. Jackson, après un séjour prolongé à l'étranger et étant familier non seulement avec le post-impressionnisme mais aussi avec le cubisme et le futurisme, n'a pas changé son cheminement de façon dramatique.

Malgré cette atmosphère critique, 1913 sera une année charnière dans la carrière d'Emily Coonan. À l'automne, les Fiduciaires de la Galerie nationale du Canada avaient approché l'Académie royale canadienne des arts pour une consultation touchant une bourse de voyage qui permettrait à l'élève le plus prometteur de l'année de passer douze mois en Europe pour parfaire ses études. Il fut entendu que la Galerie nationale offrirait chaque année la somme de 1 000 \$ et que l'Académie établirait les règles du concours et assurerait la sélection. L'année suivante, le comité formé de Brymner, Robert Harris et Wylie Grier dresse la liste des candidatures possibles et Emily Coonan devint la première récipiendaire de la bourse de voyage. Elle répondait certainement aux critères: elle avait moins de trente ans (plus précisément 29); possédait un dossier d'expositions prometteur; avait remporté de nombreux prix; sa situation financière rendait la bourse nécessaire; et elle pouvait « profiter de (ses) avantages. »²⁸ Malheureusement, en raison du début de la Première guerre mondiale, Emily Coonan et les autres

récipiendaires des années subséquentes, Dorothy Stevens, E.R. Glenn et Manly MacDonald, durent attendre jusqu'en 1920 avant que les conditions d'un voyage en Europe furent jugées suffisamment sécuritaires pour que les fonds soient distribués. L'une des conditions de la subvention était que:

Le boursier devra partir pour l'Europe en deçà de trois mois après avoir été choisi, y rester une année et visiter pour fins d'études Londres, Paris et quatre autres centres d'art européens reconnus tels que: Rome, Florence, Venise, Madrid, La Haye, Amsterdam, Berlin, Munich, Dresde, Vienne et Anvers.²⁹

La *Gazette* dit encore:

Ceci permet pour l'heure à l'élève d'étudier dans deux pays neutres, l'Espagne et la Hollande — sans parler du risque et de la difficulté de s'y rendre. Si on avait accordé le prix à un homme il n'aurait pas reculé devant des études en Italie, en France ou en Angleterre, mais dans les deux premiers pays mentionnés les trésors artistiques ont été retirés des galeries où affluent les élèves et remisés dans des endroits plus sécuritaires.³⁰

Il n'y a pas de doute qu'Emily Coonan fût désappointée et un auteur sympathique s'est apitoyé sur son sort:

Le destin pouvait-il jouer un plus mauvais tour à une artiste démunie mais combien prometteuse, que de lui accorder une bourse au moment où le vent infernal d'une terrible guerre rend presque inhabitable le champ d'étude heureux de l'élève enthousiaste... En dépit d'un style fruste, l'oeuvre de Mlle Coonan est de conception originale, d'un coloris audacieux, d'un sujet étendu et possède une qualité inhabituelle qui en assure la croissance.³¹

L'oeuvre d'Emily Coonan fut aussi remarquée de façon positive par la presse lorsqu'elle participa à l'exposition de l'ARC en 1914 à Toronto, un événement «considéré comme le plus important salon de l'Académie durant la décennie.»³²

La venue de la guerre en 1914 a aggravé une situation déjà difficile pour les artistes au pays. L'Académie, dans le but de maintenir une certaine motivation

parmi les artistes, organisa l'Exposition du fonds patriotique afin de soutenir l'effort de guerre du pays. Des membres de l'ARC, de l'Ontario Society of Arts et du Canadian Art Club ainsi que des contributeurs invités y prirent part et la collection de quatre-vingt-trois oeuvres données circula dans neuf villes, de Winnipeg à Montréal, et recueillit plus de 10 000 \$. Le tableau *The Green Door* (cat. #8) (aussi connu sous le titre *Girl in Green*) d'Emily Coonan fit partie de l'exposition itinérante après avoir été accepté à la fois dans l'exposition annuelle de l'ARC en 1913 et dans la «Deuxième exposition annuelle de petits tableaux par des artistes canadiens», organisée en 1914 par Lawren Harris. Sans s'éloigner de façon marquée de ses oeuvres précédentes, *The Green Balloon* (Musée des beaux-arts du Canada) et surtout *The Green Door*, semblent définir la progression des ambitions esthétiques d'Emily Coonan. Comme on peut aussi le constater dans *Italian Girl* (cat. #9), *Girl in a Blue Room* (cat. #47) et *Woman and Child in a Garden of Sunflowers* (cat. #48), *The Green Door* est essentiellement une recherche formelle s'adressant à la compréhension et à la résolution de la masse, du plan et de la couleur. La répétition de la ligne et le jeu des éléments géométriques, tout autant que la «pose» évidente du sujet sans aucune tentative de faire naturel, ainsi que l'absence totale d'accessoires (sauf pour le chien de salon qui s'y trouve presque comme une réflexion après coup), tout contribue à la monumentalité de la figure. Ce nouvel intérêt pour le dynamisme de la composition se poursuivra dans ses oeuvres ultérieures.

Emily Coonan continue d'exposer régulièrement durant les dernières années de la décennie, remportant en 1916 un prix spécial offert par la Women's Art Society pour l'oeuvre d'une femme artiste canadienne. En 1920, les conditions sur

le continent semblent propices aux voyages et « tous applaudirent quand les quatre récipiendaires des bourses de voyage: Emily Coonan, Dorothy Stevens, E.R. Glenn et Manly MacDonald, purent finalement s'embarquer pour l'Europe. »³³ La date de leur départ nous étant inconnue, on ne sait pas qui accompagnait Emily Coonan durant la traversée, ni quant à cela, avec qui elle a voyagé une fois rendue à l'étranger.³⁴ On ne connaît pas non plus son itinéraire mais si on en juge par ses tableaux, elle aurait visité Florence, Venise et peut-être Paris et Londres.

Il semble bien qu'Emily Coonan ait produit un bon nombre de tableaux durant son séjour à l'étranger, et que, pour la plupart, ces oeuvres européennes furent des paysages, bien qu'on y trouve au moins un portrait, *Italian Girl*. Ce qu'il y a de plus remarquable en ce qui concerne les études de plein air comme *Market* (cat. #10), *Sans titre (Bridge in Venice)* (cat. #11) et *The Pier* (cat. #12) c'est l'emploi d'une palette vraiment atténuée. Présentant des aspects communs de simplicité et de liberté, les images subtiles sont rehaussées par l'harmonie équilibrée des éléments internes et la douceur de la lumière enveloppante. Alors que certains tableaux européens font songer à Morrice, tels *Sans titre (Campo San Angelo)* (cat. #15) et *Sans titre (Florence)* (cat. #16), par la composition intégrée et l'élégance de la forme, les scènes italiennes d'Emily Coonan sont des images délicatement passives. Si Coonan semble toujours fidèle aux tons atténués de ses intérieurs du début, c'est sans doute la ligne et le mouvement de ces formes qui semblent maintenant retenir son intérêt. En guise de comparaison, dans ses grandes oeuvres comme *San Frediano Gate*, *Florence* et *Ponte Vecchio* (Musée des beaux-arts du Canada), la couleur est plus brillante et révèle un sens plus aigu d'atmosphère et de dégagement. Ses images d'intérieurs possèdent une atmosphère semblable de

quiétude et de simplicité. À son retour, déplorant l'emploi de couleurs adoucies dans certains de ses paysages italiens, un reporter anonyme écrira: « . . . On regrette les riches couleurs et la chaleur des matériaux qu'on lui reconnaissait dans le passé. »³⁵ Le critique réagissait sans doute à la nouvelle importance qu'Emily Coonan accordait au sujet plutôt qu'aux effets visuels. Malgré cela les tableaux sont merveilleusement subtils et affirmatifs.

Bien que la date de son retour soit inconnue, il semble qu'elle était revenue au pays à temps pour le 39^e Salon du printemps, car elle y présenta plusieurs de ses oeuvres les plus récentes. Malheureusement, cette fois encore, Morgan-Powell n'approuve pas son progrès et son article reflète son mécontentement: « Mlle Nora Collyer dans *The Yellow Balloon* et *Daisy* révèle son sens du contraste des couleurs. Emily Coonan continue de peindre dans son style flamboyant et violent, mais ce style est futile pour exprimer la véritable atmosphère vénitienne ou la lumière florentine. »³⁶

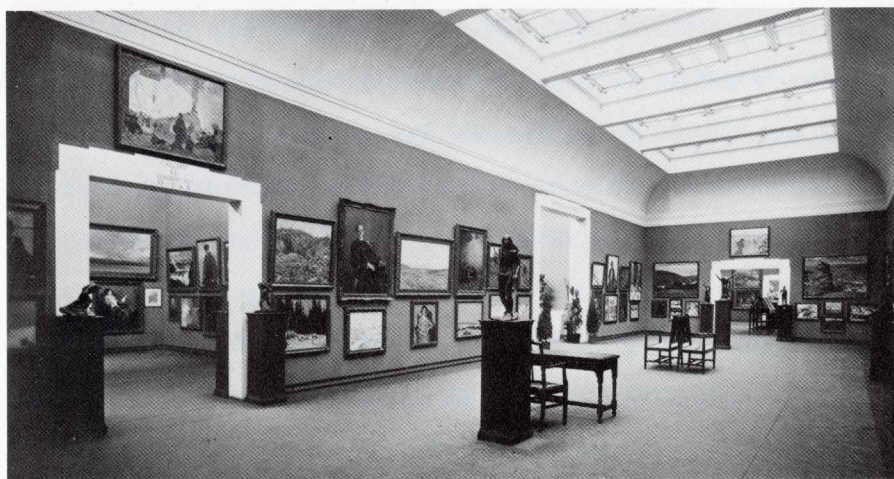
Cependant, rien ne pouvait arrêter Emily Coonan et les années productives qui suivirent témoignent de son engagement, alors qu'elle participe régulièrement à l'Exposition canadienne nationale de Toronto, ainsi qu'à celles de l'ARC et de l'AAM.

Puis, dans un geste pour le moins inhabituel, elle commence à fréquenter les studios du Groupe de Beaver Hall. Même si la majorité des membres du groupe sont d'anciens élèves de Brymner, ses rapports avec eux seront plutôt ténus. Elle ne fit pas partie de la première exposition officielle du groupe en 1921 mais participa à l'occasion à d'autres expositions d'oeuvres des membres. Il se peut qu'Emily Coonan ne se sentit pas à l'aise dans ce groupe (dont plusieurs étaient assez riches)

en raison de ses antécédents modestes tout autant que de son tempérament solitaire.

Elle était en outre, un peu plus âgée que la plupart des femmes du Groupe de Beaver Hall. Néanmoins, les oeuvres qui datent de cette période témoignent d'un intérêt renouvelé pour le personnage, une préoccupation commune aux membres féminins de ce groupe. *Sans titre* (cat. #20) se distingue par la facture exceptionnellement intimiste du portrait qui, croit-on, serait celui d'un membre du Groupe de Beaver Hall. La fluidité de la touche, la couleur séduisante et flatteuse et l'extrême proximité entre le modèle et le spectateur créent une impression d'intimité avec le sujet. Cette nouvelle attitude à l'égard de la figure humaine pourrait être le prolongement du sentiment d'identification perçu dans ses paysages urbains réalisés en Europe.

Girl in Dotted Dress (cat. #21) de Coonan fut l'une des oeuvres de trente femmes artistes canadiennes choisies en 1924 pour l'exposition de l'Empire britannique à Wembley, en Angleterre. Eric Brown, le controversé directeur de la Galerie Nationale qui appuyait inlassablement l'art canadien naissant, affirmait que «l'exposition de Wembley a prouvé de façon concluante la force de l'art moderne canadien.»³⁷ En dépit du commentaire de Morgan-Powell à l'effet que *Girl in Dotted Dress* illustrait bien son «style choisi de couleurs aveuglantes et de dessin ébauché,»³⁸ il semble que l'oeuvre fût bien reçue par la presse et ses pairs. Ce portrait, privilégiant le caractère immédiat et réaliste plutôt que l'anecdote, exprime sa sympathie pour les préoccupations modernistes liées à la représentation de la forme humaine. Le jeu rythmique de la silhouette, conjugué avec les aplats de la forme, gratifie l'image d'une intégrité intérieure.



À la fin des années vingt, Emily Coonan semble avoir connu des temps difficiles. Ayant atteint la quarantaine, elle chercha probablement à réévaluer son orientation. Le décès de William Brymner en 1925, signifiant la perte symbolique d'un guide, a peut-être suscité le début de son retrait de la communauté artistique. Absente de la scène des expositions cette année-là, elle refera occasionnellement surface durant la deuxième moitié de la décennie. Sa présence est rarement commentée, sauf peut-être par Morgan-Powell. La seule mention de son oeuvre se trouve dans son commentaire général touchant les exposants « inaptes » au Salon du printemps de 1926: « Ernest Aubin, Emily Coonan, Marc-A. Fortin, Sarah M. Robertson, Annie E. Savage présentent tous des oeuvres marquées par la crudité des couleurs, des tons rudes et un dessin négligé. »³⁹ Le retrait d'Emily Coonan semble s'accroître avec l'arrivée de la Dépression. Les artistes, toujours en peine pour gagner leur vie, étaient particulièrement vulnérables et Coonan, même si elle

n'était pas sans ressources, a certainement dû ressentir une forte gêne. Le décès de son père en 1932 l'aura certainement ébranlée, même si son frère, le juge Thomas Coonan, lui prodigua une aide financière. Que son retrait fût encore accéléré par une présumée dispute non confirmée avec l'AAM ou qu'il ait été provoqué par une critique de son oeuvre radicalement négative mais non documentée n'est que pure spéculation. Nul doute qu'il est imputable à un ensemble de faits dont le plus important tient sans doute à sa propre nature complexe.

Il est certain qu'elle n'a pas rangé ses pinceaux; cependant on peut dire qu'en fait, elle a coupé à ce moment tous ses liens avec la communauté artistique. Il semble que son absence dans le circuit des expositions ne fût guère remarquée ou questionnée.⁴⁰ L'aspect le plus remarquable de l'oeuvre tardive d'Emily Coonan est sans doute qu'elle ait été générée en bonne part par un dialogue essentiellement insulaire. Qu'elle pût soutenir sa motivation et sa vitalité, bien que privée de la stimulation d'un engagement dans la communauté artistique de Montréal, constitue un mystère.

Alors qu'Emily Coonan a de fait produit nombre de portraits vers la fin des années vingt et au cours des années trente, son attitude à l'endroit de ses sujets n'a pas varié au cours des ans, conservant les éléments de la première période du modernisme et sa mainmise sur le post-impressionnisme. Exemptes de tout commentaire contextuel, des oeuvres comme *The Arabian Nights* (cat. #24), *The Chinese Kimono* (cat. #25) et *The Blue Armchair* (cat. #26) sont typiques de sa description de gens ordinaires dans un entourage confortable. Sans faire allusion à une actualité plus vaste, ces « portraits » conservent leur objectivité par l'indifférence évidente de l'artiste envers les éléments non-formels. À l'inverse de sa

contemporaine, Liliat Torrance Newton, Emily Coonan ne s'intéresse nullement à l'évocation « de la personnalité du sujet par le biais d'une conversation animée et détendue. »⁴¹ *The Chinese Kimono* constitue peut-être une recherche plus évidente des préoccupations formelles. Retenue dans une grille, la monumentale figure assise est encore plus articulée par un jeu d'arabesques. La répétition du motif en forme d'éventail encadre la silhouette. Le fond sombre, démunie de détails, sert à rehausser l'impact de cette figure brillamment vêtue, ajoutant un aspect encore plus dramatique à cette composition « théâtrale ». Il est évident que Coonan n'a pas été influencée par la préoccupation croissante lors des années trente qui voulait que l'art soit mis au service d'une expression sociale. À l'instar des portraits de Liliat Torrance Newton, ce tableau évite tout commentaire social ponctuel et le personnage y est représenté dans un contexte microcosmique. Alors que les rares études de personnages réalisées par Coonan au cours de la décennie suivante, comme les portraits de son neveu Frank (cats. #34, 35, 36, 37), dénotent une plus grande implication avec le sujet, ils excèdent rarement un doux caractère expressif. Même dans l'étude plus « officielle » de son frère, le juge Coonan (cat. #38) elle le représente imbu d'une dignité modeste plus reliée à l'étude de personnage qu'au portrait officiel.

Au fur de la décennie, l'intérêt de Coonan pour la peinture de plein air augmente et les excursions de dessin qu'elle faisait au début des années vingt avec divers membres du Groupe de Beaver Hall deviennent des événements réguliers. Accompagnée par des membres de la famille intéressés par des vacances estivales, Emily Coonan réalise des peintures sur le motif, notamment à Kamouraska, Cacouna, Cap Rouge, Métis Beach et aux chutes Montmorency, des

endroits qu'elle continuera de fréquenter et de peindre pendant plus de trente ans.

La majorité des oeuvres produites par Emily Coonan en cette période où elle a cessé d'exposer, sont de typiques paysages inhabités. Bien qu'ils représentent essentiellement des environnements déserts, ils ne s'inscrivent jamais parmi les territoires pré-culturels et pré-cambriens glorifiés par le Groupe des Sept. Malgré la forte influence du Groupe sur le paysage canadien durant trois décennies, Emily Coonan s'est consacrée, semble-t-il, à l'élaboration d'un vocabulaire visuel non littéraire et autonome. Son oeuvre possède une affinité avec une tradition paysagiste continue au Québec, surtout chez les artistes francophones, qui cherchait à retenir dans les images du milieu rural des traces culturelles et qui essentiellement décrivait la nature comme « marquée par une histoire. »⁴² S'il est inexact de suggérer quelque attache culturelle entre ses oeuvres et celles d'artistes tels que Marc-Aurèle Fortin ou Clarence Gagnon, Coonan ne partage cependant pas avec A.Y. Jackson ou ses « disciples » du groupe de Beaver Hall, une perception romantique de la nature. L'approche d'Emily Coonan vers la figure se transpose maintenant vers le paysage.

Tout lieu qu'elle peint contient une structure de façon humaine qui n'est jamais reléguée au second plan. Des tableaux comme *Old House* (cat. #27) et *Red Bridge at Métis Beach* (cat. #33), ainsi que les nombreux paysages sans titres des années 40 et 50, ont tous été l'objet d'une composition réfléchie et d'une exécution minutieuse d'extérieurs où les humains sont absents, mais non leurs traces. Les maisons, les granges et les ponts reçoivent la même attention que les étendues de gazon, de ciel ou d'eau, et respectant une certaine formule aisée, ils se situent généralement horizontalement en travers de la toile. Assez étrangement, alors que

les habitations ne sont jamais stylisées au point d'être sans leurs éléments essentiels de portes, de fenêtres et de toitures, elles sont néanmoins distantes du spectateur tant par leur composition que psychologiquement. *Sans titre (The Church)* (cat. #45) est un tableau qui fait exception car la bâtisse est située et articulée de façon à ce que la structure soit plus accessible qu'elle n'est d'ordinaire dans ses paysages ruraux. Son habileté à travailler à l'extérieur dénote une patience pour son métier qu'elle n'accordait pas à ceux de son entourage. Sa nièce, Patricia Coonan, se rappelle l'avoir vu travailler durant des heures au même endroit aussi calme et satisfaite qu'elle pût l'être. Il est certain que ses paysages semblent tranquilles et résolus bien qu'en fin de compte ils deviennent plutôt conformistes.

Durant les dernières années de sa vie, Emily Coonan a continué de peindre de façon sporadique, souvent de petits panneaux pour des intérieurs d'églises ou des natures mortes.⁴³ Emily Coonan est décédée à l'âge de quatre-vingt-six ans, laissant derrière elle une histoire silencieuse qui ne fait que retrouver sa voix. Acclamée durant la première moitié de sa vie, cette femme peintre au talent inusité était aussi douée d'une rare sensibilité. En tant que protagonistes de la première heure du modernisme canadien, les tableaux d'Emily Coonan se doivent de réclamer la place qui leur est propre dans l'histoire de l'art de notre pays.

Karen Antaki

Galerie d'art Concordia

Traduction de Monique Nadeau-Saumier

1. Tous les commentaires touchant Emily Coonan et la famille Coonan sont tirés de nombreuses entrevues avec des parents de l'artiste en 1987.
2. La plupart des Irlandais de Griffintown et de la Pointe St-Charles avaient émigré au Canada entre 1820 et 1850 dans un exode massif d'Irlande. Au cours de la seule année 1847, une année «noire de famine, de maladie, de mortalité et d'exil,» on évalue à quelque 80 000 le nombre d'immigrants irlandais qui furent transportés depuis la Grosse-Île du fleuve St-Laurent à la Pointe du Moulin de la Pointe-St-Charles. Des milliers succombèrent à la fièvre et un monolithe gravé a été dressé près du pont Victoria pour identifier cette terre comme un cimetière irlandais.
3. Conversation avec Mme Véronica Finn, mai 1987.
4. Les quartiers Griffintown et Pointe-St-Charles appartenaient à la paroisse Ste-Anne dont l'église était située à l'intersection des rues Basin et McCord (aujourd'hui Mountain). «Coeur» de la communauté irlandaise de Montréal, la paroisse, fondée en 1851, fut la deuxième de langue anglaise dans ce qui est maintenant la ville de Montréal. Avant sa fondation, les Irlandais allaient à la messe dans la chapelle Bonsecours ou dans la première église Notre-Dame.
5. Harold Poitras, «End of an Era in Griffintown», *The Montreal Star*, 4 juillet 1976, p. 55. Plusieurs considèrent la démolition de Ste-Anne comme la fin d'une ère enclanchée par l'élimination du vieux secteur Victoriaville (autrefois Goose Village) ainsi que de parties de Griffintown et de la Pointe pour faire place à Expo '67.
6. Edmond Dyonnet, *Mémoires d'un artiste canadien*, (Ottawa: 1968), p. 47.
7. Selon Dyonnet les cahiers servaient de base aux leçons de dessin au Conseil avant son arrivée. Il raconte que «L'élève passait son crayon sur le pointillage et tournait la page puis l'autre. Au bout de la dixième page, il avait fait un cours de paysage, d'ornement ou de figure, mais il n'avait rien appris.», *ibid.* p. 44.
8. *Ibid.*, p. 45.
Le programme du Conseil fut éventuellement élargi pour inclure des cours de dessin à main levée, de lithographie, de sculpture, de sculpture sur bois et de chapellerie.
9. Auteur anonyme, *The Herald*, 26 mars 1913. Des articles anonymes applaudirent également Emily Coonan dans le *Montreal Star*, *The Witness* et *The Gazette* de 1908 à 1922.
10. Rebecca Sisler, *Passionate Spirits, A History of the Royal Canadian Academy of Art 1880-1980*. (Toronto: 1980), p. 92.
11. Linda Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artists», *Art News*, vol. 69, No 9, p. 39.
12. Anonyme, *The Montreal Star*, 15 mars 1912.
13. Parmi les autres femmes qui se sont épanouies sous la direction de William Brymner on trouve Mabel Lockerby, Kathleen Morris, Sarah Robertson, Ann Savage et Ethel Seath. Le phénomène Brymner est intéressant en regard du texte de Linda Nochlin «Why Have There Been No Great Women Artists» où

elle demande: «que dire du petit groupe de femmes héroïques, qui . . . malgré les obstacles se sont distinguées . . . toutes, presque sans exceptions, étaient soit les filles de pères artistes, ou, en général plus tard au 19^e ou 20^e siècle, avaient un lien personnel étroit avec une personnalité artistique plus forte et plus dominante.»

14. Anonyme, «Views of Art Teaching», *The Gazette*, 26 mars 1895.
15. Robert W. Pilot, «Recollections of an Art Student», *Sun Life Review*, avril 1958, p. 5.
16. *Ibid.*
17. Anonyme, *The Montreal Star*, 5 avril 1910.
18. Anonyme, *The Herald*, 7 avril 1910.
19. Conversation avec un membre de la famille, mai 1987.
20. On sait que le père d'Emily Coonan se rendait à pied à chaque quinzaine jusqu'à la Bibliothèque municipale de Montréal (une bonne distance de la rue Farm) pour en revenir les bras chargés de livres pour toute la famille.
21. Evelyn McMann, Vancouver, dans une lettre à l'auteure datée du 25 novembre 1986.
22. A. C., *The Montreal Star*, 25 mars 1911.
23. Anonyme, *The Gazette*, 10 mars 1911.
24. *Ibid.*
25. A. C., *The Montreal Star*, 25 mars 1911.
26. S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, 20 novembre 1911.
27. S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, 29 mars 1913.
28. *Mémoire d'une conférence des Fiduciaires de la Galerie nationale et du comité de l'Académie royale canadienne*, le 22 novembre 1913. Archives de la Galerie nationale, ARC général, dossier 7.2., Vol. 1.
29. Anonyme, *The Gazette*, 15 novembre 1915.
30. *Ibid.*
31. Metropolitan Toronto Central Reference Library, dossiers des coupures (1915), article de journal non identifié, «Some Rising Young Canadian Painters and Their Work.»
32. Rebecca Sisler, voir n. 10.
33. *Ibid.*, p. 99.
34. On sait que E.R. Glenn était bien établi dans le Quartier latin de Paris dès novembre 1920, mais il est peu probable qu'Emily Coonan ait voyagé sans chaperon avec une personne du sexe opposé. Il est

possible qu'elle s'embarqua avec Dorothy Stevens mais cette dernière passa une partie de l'année à New York. Par ailleurs, Nora Collyer, qui se rendait fréquemment à l'étranger, aurait pu l'accompagner. L'absence de Coonan et Collyer de l'exposition inaugurale du groupe de Beaver Hall en 1921 viendrait appuyer cette hypothèse.

35. Anonyme, *The Herald*, 22 mars 1922.
36. S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, 12 avril 1922.
37. Natalie Luckyj, *Visions and Victories*, catalogue d'exposition, (London: London Regional Art Gallery, 1983), p. 13.
38. S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, 21 mars 1923.
39. S. Morgan-Powell, *The Montreal Star*, 7 avril 1926.
40. Fiches des artistes du Musée des beaux-arts de Montréal. Que si peu fût fait pour découvrir et faire connaître les raisons du retrait d'Emily Coonan est bien évident lorsque l'on sait qu'une lettre touchant un de ses tableaux fut adressée à sa soeur Eva en 1955. Dans sa réponse à Mlle Pinkerton, conservatrice des dossiers du Musée, (13 mars 1955), Emily Coonan dit: «J'imagine que les gens me croient morte puisqu'il y a si longtemps que je n'ai pas exposé.»
41. Dorothy Farr, *Lilias Torrance Newton 1896-1980*, catalogue d'exposition (Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1981), p. 16.
42. François-M. Gagnon, «La peinture des années trente au Québec», *Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. III, # 1 & 2, automne 1976, p. 11.
43. Sa nièce Patricia Coonan raconte que «ses yeux brillèrent vraiment» lorsque son matériel de peinture lui fut apporté à l'hôpital.

Measurements are in centimetres, height precedes width.

Les mesures sont données en centimètres, la hauteur précède la largeur.

1. *Eva and Daisy*, c.1907
oil on canvas on board
105 × 79
huile sur toile sur planche
Libby's Art Gallery, Toronto
2. *Evelina*, 1830, c.1910
oil on canvas
66 × 41
huile sur toile
Private Collection / collection privée
3. *The Fairy Tale*, c.1911
oil on wood panel
23 × 25
huile sur panneau de bois
The Winnipeg Art Gallery.
Donated by Mr. Peter Dobush
don de M. Peter Dobush
4. *Visiting a Sick Friend*, n.d.
oil on wood panel
30 × 23
huile sur panneau de bois
Mrs. Esther Handel, Montréal
5. *Alice McArthur*, c.1912
oil on canvas
34 × 27
huile sur toile
Mr. James McArthur, Montréal
6. *First Communicants*, c.1912
oil on canvas
61 × 51
huile sur toile
Montreal Museum of Fine Arts
Musée des beaux-arts de Montréal.
Gift of Miss Elizabeth Fisher
Don de Mlle Elizabeth Fisher
7. *Children by the Water*, 1912
oil on canvas
57 × 69
huile sur toile
Private Collection / collection privée
8. *The Green Door*, c.1913
oil on canvas
66 × 49
huile sur toile
Art Gallery of Hamilton
Gift of A.Y. Jackson / don de A.Y. Jackson
9. *Italian Girl*, c.1920-21
oil on canvas
112 × 86
huile sur toile
Private Collection / collection privée
10. *Market*, c. 1920-21
oil on wood panel
23 × 33
huile sur panneau de bois
Private Collection / collection privée
11. *Untitled (Bridge in Florence)*, c.1920-21
oil on wood panel
18 × 23
huile sur panneau de bois
Mr. and Mrs. J. Finn, Montréal
12. *The Pier*, c.1920-21
oil on wood panel
16 × 19
huile sur panneau de bois
Private Collection / collection privée
13. *Untitled*, c.1920-21
oil on wood panel
20 × 18
huile sur panneau de bois
Private Collection / collection privée
14. *Untitled*, n.d.
oil on canvas board
29 × 37
huile sur toile renforcée
Mr. and Mrs. J. Finn, Montréal

C A T A L O G U E

15. *Untitled (Campo San Angelo)*, c.1920-21
oil on wood panel
31 × 41
huile sur panneau de bois
Private Collection / collection privée
16. *Untitled, (Florence)*, c.1920-21
oil on wood panel
31 × 41
huile sur panneau de bois
Private Collection / collection privée
17. *Untitled*, c.1920-21
oil on wood panel
19 × 25
huile sur panneau de bois
Mary Ann Finn, Mississauga
18. *Ponte Vecchio, Florence*, c.1920-21
oil on wood panel
29 × 37
huile sur panneau de bois
Mr. and Mrs. J. Finn, Montréal
19. *Untitled, (Interior of a church in Italy)*, c.1920-21
oil on canvas
56 × 69
huile sur toile
Mr. and Mrs. J. Finn, Montréal
20. *Untitled*, c.1922
oil on wood panel
30 × 21
huile sur panneau de bois
Private Collection / collection privée
21. *Girl in Dotted Dress*, c.1923
oil on canvas
76 × 66
huile sur toile
Art Gallery of Hamilton.
Gift of *The Spectator*, 1968
don de *The Spectator*, 1968
22. *Untitled, (Old Montreal)*, c.1924
oil on canvas board
32 × 38
huile sur toile renforcée
Mr. J. Martin O'Hara, Montréal
23. *Bonsecours Church*, c.1925
oil on panel
36 × 27
huile sur panneau
Private Collection / collection privée
24. *The Arabian Nights*, c.1929
oil on canvas
71 × 56
huile sur toile
Private Collection / collection privée
25. *The Chinese Kimono*, c.1930
oil on canvas
76 × 61
huile sur toile
Mr. and Mrs. J. Finn, Montréal
26. *The Blue Armchair*, c.1930
oil on canvas
77 × 61
huile sur toile
Gemst Gallery, Montréal
27. *Old House*, c.1930
oil on canvas board
25 × 31
huile sur toile renforcée
Private Collection / collection privée
28. *Untitled*, n.d.
oil on canvas board
31 × 35
huile sur toile renforcée
Mr. J. Martin O'Hara, Montréal
29. *Old Orchard Beach*, c.1933
oil on canvas board
28 × 36
huile sur toile renforcée
Private Collection / collection privée
30. *Untitled (St. Ann's?)*, n.d.
oil on canvas board
31 × 37
huile sur toile renforcée
Private Collection / collection privée
31. *Sailboat at the Wharf*, n.d.
oil on canvas board
29 × 36
huile sur toile renforcée
Private Collection / collection privée
32. *Métis Beach*, c.1940
oil on canvas board
31 × 39
huile sur toile renforcée
Private Collection / collection privée

33. *Red Bridge at Métis Beach*, c. 1940
oil on canvas board
31 × 39
huile sur toile renforcée
Mrs. T.J. Coonan, Montréal
34. *Untitled (Frank Coonan Jr.)*, c.1940
oil on canvas
52 × 42
huile sur toile
Private Collection / collection privée
35. *Untitled (Frank Coonan Jr.)*, c.1941
oil on canvas
74 × 56
huile sur toile
Libby's Art Gallery, Toronto
36. *Untitled (Frank Coonan Jr.)*, c.1943
oil on canvas
81 × 66
huile sur toile
Gemst Gallery, Montréal
37. *Untitled (Frank Coonan Jr.)*, c. 1945
oil on canvas
74 × 56
huile sur toile
Mr. Gary Burton, Ottawa
38. *Judge Thomas Coonan*, c.1947
oil on canvas
91 × 71
huile sur toile
Mrs. T.J. Coonan, Montréal
39. *Kamauraska*, c.1950
oil on canvas board
31 × 41
huile sur toile renforcée
Mr. and Mrs. J. Finn, Montréal
40. *Cap Rouge, Québec*, c.1950
oil on canvas board
31 × 41
huile sur toile renforcée
Mr. and Mrs. J. Finn, Montréal
41. *Untitled*, n.d.
oil on canvas board
24 × 32
huile sur toile renforcée
Private Collection / collection privée
42. *Untitled*, n.d.
oil on canvas board
27 × 32
huile sur toile renforcée
Private Collection / collection privée
43. *Untitled*, n.d.
oil on canvas board
28 × 36
huile sur toile renforcée
Mr. Peter Finn, Montréal
44. *Church at Cacouna*, n.d.
oil on canvas board
33 × 27
huile sur toile renforcée
Mr. and Mrs. J. Sproule, Montréal
45. *Untitled, (The Church)*, n.d.
oil on canvas board
36 × 31
huile sur toile renforcée
Mr. Peter Finn, Montréal
46. *Untitled*, n.d.
oil on canvas
49 × 59
huile sur toile
Thomas More Institute, Montréal
47. *Girl in a Blue Room*, n.d.
oil on canvas
63 × 51
huile sur toile
Mr. Gary Burton, Ottawa
48. *Woman and Child in Garden of Sunflowers*, n.d.
oil on canvas board
26 × 31
huile sur toile renforcée
Mr. Gary Burton, Ottawa
49. *Untitled, (Still Life)*, n.d.
oil on canvas
59 × 51
huile sur toile
Private Collection / collection privée
50. *Untitled, (Still Life)*, n.d.
oil on canvas
58 × 48
huile sur toile
Thomas More Institute, Montréal